

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS - PPGAV-UFPEL
MESTRADO



ESTADO DE ESCUTA:
DA PERCEPÇÃO, DO MOVIMENTO.
UMA CARTOGRAFIA DO ANDEJO

ADALBERTO GEOVANI NUNES CORRÊA

Pelotas - 2016



ADALBERTO GEOVANI NUNES CORRÊA

ESTADO DE ESCUTA:
DA PERCEPÇÃO, DO MOVIMENTO.
UMA CARTOGRAFIA DO ANDEJO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Doutor Cláudio Tarouco de Azevedo.

Pelotas - 2016

ESTADO DE ESCUTA:
DA PERCEPÇÃO, DO MOVIMENTO.
UMA CARTOGRAFIA DO ANDEJO

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa:/...../ de 2016.

Banca examinadora:

.....
Prof. Dr. Cláudio Tarouco De Azevedo (Orientador)
Doutor em Educação Ambiental pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG.

.....
Prof^a. Dr^a. Angela Raffin Pohlmann
Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.

.....
Prof^a. Dr^a. Eduarda Azevedo Gonçalves
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.

.....
Prof^a. Dr^a. Maria Raquel Da Silva Stolf
Doutora em Artes Visuais - pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.

RESUMO

A produção poética e artística desta pesquisa, na linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, transita entre as especificidades do velho e do novo, de seus conteúdos, das materialidades e imaterialidades. O trabalho intitulado *Repositório dos Sentidos* é um audiovisual, escolhido como primeiro objeto de análise por apontar uma série de questões relacionadas a percepção, a experiência e aos modos de captura e edição. Estas questões poderão ser encontradas ao longo do texto também em outros trabalhos apresentados. Através do método cartográfico, conecto a escrita, a fotografia, a música, e o audiovisual seguidas de alguns posicionamentos como artista-pesquisador em relação ao momento em que vivemos - de inseguranças, incertezas, degeneração e mutação de princípios e valores. Através da minha produção no campo da arte contemporânea penso em: O que posso repor, como posso cuidar? Como isso afeta a nós e nossos ambientes? Como parte do processo, investigo, percebo, experimento e noto que estas respostas estão no trabalho, são encontradas nele ou por indícios através dele. Tento compreender o porquê de um local escolhido para vivenciá-lo e capturá-lo? O que é ativado após produzir, assistir e escutar os fragmentos gerados? Como é ter um *trabalho artístico* pronto, composto com fragmentos de uma experiência? Apresento o *Estado de Escuta* como um estado perceptivo e sensorial. Ao longo do texto, este tipo de *estado* será tratado sob diversas compreensões, de maneira que, cada sub-capítulo dirá um pouco sobre ele. A partir de cada trabalho, torna-se possível refletir e expressar diversas percepções sobre o que seria um *estado de escuta*. Apresentarei também o *Andejo* - relativo a movimento - como responsável por *esculpir* o meu modo de *olhar*, de *escutar* e *produzir*. Com isto, trago os conceitos operatórios de *olhar-andejo* e *escuta-andeja* como proposições perceptivas que enunciam o *andejar*. A ideia de *fundar* um *lugar* a partir de um *trabalho* artístico, teve como objetivo experimentar e eternizar com fragmentos visuais e sonoros capturados, novos *trabalhos-lugares*. São autores chave desta pesquisa: Pallasmaa, Larrosa, Schafer, Tuan - experiência e percepção; Tarkovski, Cao Guimarães, Bill Viola, Cage, Pink Floyd - audiovisual/artista/música; Mafessoli, Deleuze e Guattari - mental, coletivo, ambiental. Com base em uma análise pautada nas *relações humanas* e atravessada pelos *andejos* surgiram novas opções e formatos de apresentação dos trabalhos audiovisuais de maneira interventiva. Propondo um *outro* ritmo de imersão e fruição estética através das proposições em arte sonora e/ou visual. E outro posicionamento e reflexões em relação ao *outro* - o coletivo, a natureza, o não humano -, compreendendo a partir de alguns autores, que beiramos um limite e precisamos fazer um movimento inverso em direção a um bem estar mental, social, ambiental com a arte.

PALAVRAS CHAVE

Andejo, Estado de Escuta, Esculpir, Fundar, Percepção, Experiência

ABSTRACT

The poetic and artistic production of this research, in the Creation Processes and Everyday Life Poetics approach, moves between the specifics of the old and the new, their contents, materialities and immaterialities. The work entitled *Sense Repository* is an audiovisual, chosen as first analyzed object by pointing out a number of issues related to perception, experiencing and capture and editing modes. These issues can be found throughout the text and also in other submissions. Through the mapping method, we connect the writing, photography, music, and audiovisual followed by a few positions as an artist-researcher in relation to the time in which we live - insecurities, uncertainties, degeneration and mutation of principles and values. Through my production in the field of contemporary art I think about: What can I replace? How can I take care? How does it affect us and our environment? As part of the process, I investigate, understand, experiment and notice that these answers are at the work, are found in it or through indications in it. I try to understand why a place was chosen to experience it and capture it? What is activated after producing, watching and listening to the fragments generated? How does it feel to have an artwork finished, made with fragments of an experience? I present the State of Listening as a perceptual and sensory state. Throughout the text, this type of state will be seen under various understandings, so that each sub-chapter will tell a little about it. From each work, it becomes possible to reflect and express different perceptions of what would be a listening state. I also introduce - the wandering – related to movement - as responsible for carving my way of looking, listening and producing. With this, we bring the operational concepts to wander-see and wander-listen as perceptual propositions that state the wandering. The idea of founding a place from an artistic work, aimed at experience and perpetuate, with visual and audio fragments captured, new work-places. The key authors of this research are: Pallasmaa, Larrosa, Schafer, Tuan - experience and perception; Tarkovsky, Cao Guimarães, Bill Viola, Cage, Pink Floyd - audiovisual / artist / song; Mafessoli, Deleuze and Guattari - mental, collective, environmental. Based on an analysis guided in human relations and crossed by wanderings, new options and presentation of audiovisual works of interventional way formats emerged, proposing another rhythm of immersion and aesthetic enjoyment through the propositions in sound and / or visual art, besides a new positioning and reflections in relation to the other - the collective, the nature, the non-human – understanding, from some authors, that we border a limit and need to do a reverse movement with the art, toward a mental, social and environmental well-being.

KEY-WORDS

Wondering, state of listening, carving, founding, perception, experience.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Cláudio Tarouco de Azevedo, que muitas vezes me faltam palavras para agradecer, mas deixo registrado aqui minha admiração por sua determinação e foco com o trabalho. Pela seriedade e entrosamento em todas as atividades das quais desenvolvemos juntos. Pela calma, paciência, pacificidade e positividade que reflete da vida em sua profissão! Um ser humano diferenciado que é primeiramente humano antes de qualquer outra posição ou cargo! Sucesso e merecimento em todas as conquistas ao longo dessa carreira que já é brilhante e diferenciada! Agradeço pela amizade desenvolvida e afinada ao longo da minha trajetória! Paz, saúde e muitos devires!

À minha namorada Franciele Santos pelo amor, amizade, cultura e música! Uma pessoa rara! Que me apresentou um diversificado mundo sensível, mental e social. Hoje com dez anos de relacionamento conseguimos compreender um pouco do que o universo, o tempo, o dia a dia e a vida guardavam para nós, e vamos em direção a um porvir sempre dinâmico e cheio de novidades! Casa nova! Caninas! Juntos!

À Prof^a. Dr^a. Angela Raffin Pohlmann pelos exemplos de determinação na coordenação do PPGAV - UFPEL, pela subjetividade e precisão de suas falas em relação a minha pesquisa e produção, e ainda, pela parceria e incentivo ao longo da graduação e mestrado. Muito Obrigado!

À Prof^a. Dr^a. Eduarda Azevedo Gonçalves pelos Andejos, pelos compartilhamentos, pelos conteúdos ricos em referenciais tão caros à minha produção, e pela proximidade e amizade que o mestrado me proporcionou. Obrigado Duda!

À Prof^a. Dr^a. Raquel Stolf pela disponibilidade e interesse desde o primeiro contato. Sua vinda a Pelotas e suas considerações a partir de meu trabalho trouxeram algo mágico para minha pesquisa - um futuro projeto de doutorado - recheado e infinito de possibilidades e referências. Uma pessoa genial!

Aos amigos Valder Valeirão e Emerson Ferreira! Pelos anos de sincera amizade, repleto de muita arte, muito design e muita música. Votos de muita criatividade e sensibilidade e vida longa as nossas amizade! Nativu's!

Ao amigo Édson Gonçalves que com toda a atenção viabilizou a concretização deste projeto em sua forma impressa. Muito Obrigado!

Aos queridos colegas da turma de 2014 e professores do PPGAV-UFPEL, pela amizade, acompanhamento, atenção e orientações de todos, desde o início do mestrado, sendo todos, intercessores fundamentais na minha formação em arte! Sucesso e saudades!

Ao amigos mais chegados Diogo Garcia e Vinicius Terres, e meus queridos irmãos da banda Solo Fértil, com os quais passo e dedico muito tempo de minha vida! O Tempo Certo no tempo certo!

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS) e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento destes dois anos de pesquisa.

DEDICATÓRIA

Aos meu pais, Adalberto e Dalva, pelas demonstrações de um amor incondicional,
pelos exemplos de humildade, respeito, companheirismo e de vida!

Em memória de Lidia Corrêa Terra (1922-2014)

...requer parar para pensar, parar para olhar, parar para
escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar
mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar,
demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender
o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da
ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os
ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão,
escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito,
ter paciência e dar-se tempo e espaço...

Jorge Larrosa



FRAGMENTOS

FRAGMENTO I - PARTIDA . 13

Intercessores . 14

A parte da noite . 15

Antecedentes . 17

FRAGMENTO I - PARTIDA . 13

Intercessores . 14

A parte da noite . 15

Antecedentes . 17

Estado de Escuta: a cartografia do Andejo . 19

FRAGMENTO II - REPOSITÓRIO DOS SENTIDOS . 27

Capturas - banco de dados . 27

Procedimentos . 29

Eixos Paralelos . 32

Estágios . 33

Atmosfera . 35

Velocidades . 37

Temporalidade . 38

Espacialidade . 40

Ritmo . 41

Ruído . 42

Pausa - intervalo . 43

O Esculpir | Editar . 47

Técnica básica . 50

Mínimo para a imagem . 53

SUA IMAGEM | 18' | 2015 . 54

NÓS TAMBÉM NÃO | 7' | 2015 . 56

AUSÊNCIA | 6' | 2015 . 59

FRAGMENTO III - O ANDEJO . 65

Projeto Andejos . 68

Mapas – Registros De Percursos . 70

Capturas – Paisagens sonoras e visuais . 76

GRAVIDADE | 32' | 2014 . 78

O andejo em estado de escuta . 81

Um olhar -andejo . 82

Uma escuta-andeja . 85

Um andejo que funda . 89

Um andejo que esculpe . 90

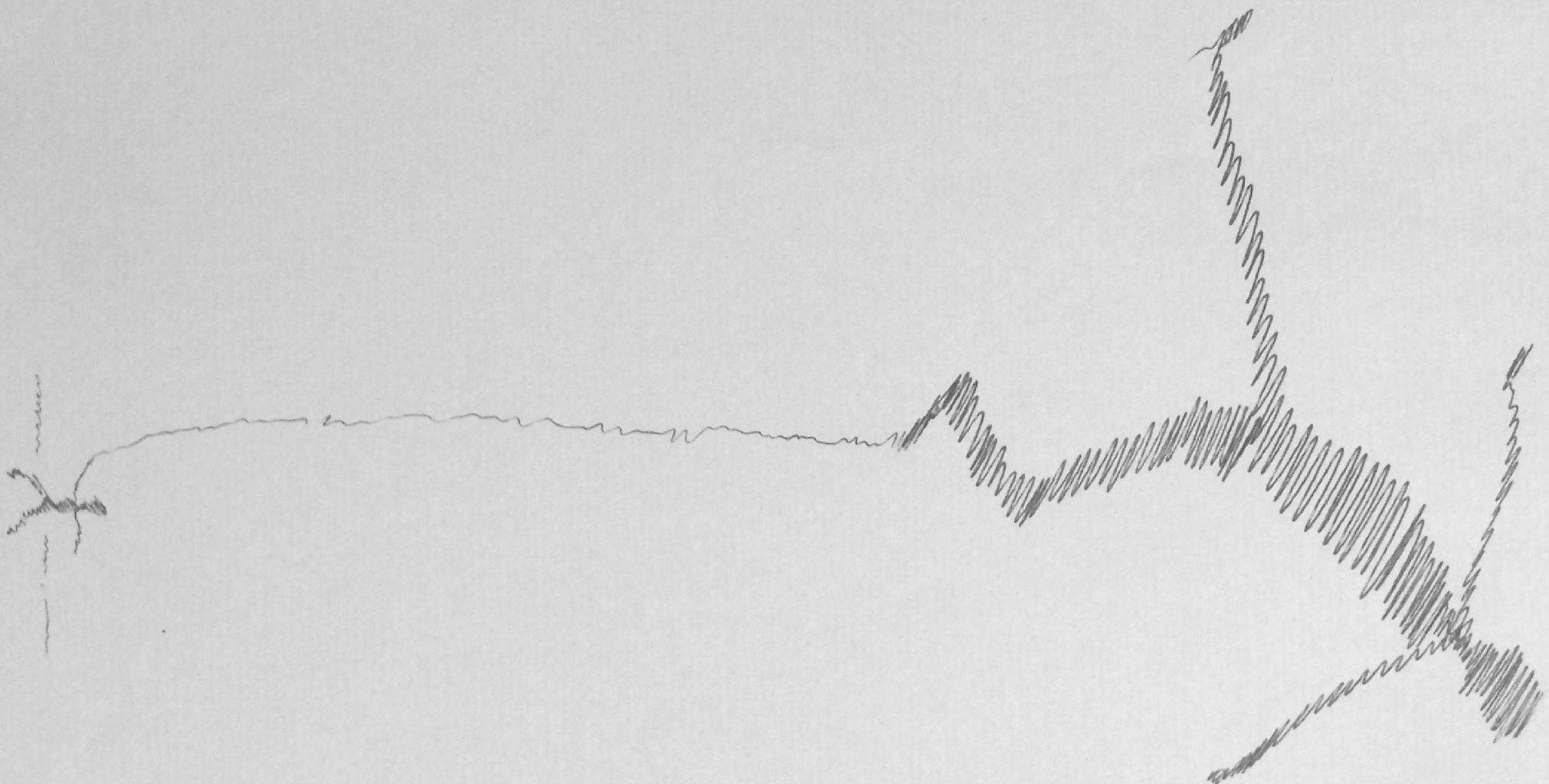
FRAGMENTO IV - PARTIDA . 92

REFERÊNCIAS . 100

APÊNDICE 1 - Lista de imagens . 108

APÊNDICE 2 - Disco . 110

APÊNDICE 3 . Referência Bibliográfica . 111







FRAGMENTO I - PARTIDA

Minha pesquisa está amparada em torno de uma produção prática em áudio¹ e vídeo². Motivada pelas experiências com o cotidiano, seguida de uma reflexão e produção teórica a partir dos processos criativos e de referenciais teóricos e artísticos. Esta pesquisa acadêmica na linha de *Processos de criação e Poéticas do cotidiano*³ (PPGAV- UFPEL), tem se desenvolvido em seu próprio fluxo, com um caráter nômade, orgânico e fragmentado. Como se retroalimentasse, tendo *o meio como um ponto zero*⁴. Compreendo e exploro uma não linearidade como característica deste texto, dessa maneira, tentarei obedecer a um encadeamento de idéias a fim de retomá-las e fortalecê-las ao longo desta escrita.

Trago esta ideia de *meio como ponto zero* por concordar com o pensamento de Jean Lancri⁵ que, quando questionado por seus alunos sobre como iniciar uma pesquisa, responde: “muito simplesmente pelo meio. É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância” (2002, p. 18).

Também iniciei pelo meio, por uma compreensão e experiência com as práticas, bem como um *rizoma*⁶ “que não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995), atribuindo assim um caráter *fragmentado* para minha escrita e produção; *orgânico* por apresentar diversas paisagens que foram vivenciadas, capturadas, compreendidas e reeditadas a partir de uma questão perceptiva, compreendendo que “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”, como diz Jorge Larrosa⁷ (2002, p. 21); e *nômade* por estar em pleno fluxo com o processual, não tendo apenas uma origem, nem um ponto de referência exato de como começa ou termina um trabalho artístico dentro de minha produção. O caráter *nômade* de uma pesquisa pode se dar por uma questão que “não diz respeito aos sujeitos, mas ao que, nos sujeitos, por ocasião de seus encontros intensivos pelo mundo, não cessa de se deslocar, de se rearranjar...” (LE MOS, JUNIOR, NASCIMENTO, 2012, p.161). Tem a ver com estar um estar movimento, com um *fluxo* incessante de *desejos*, com a vida. “É por isso que o pesquisador nômade nunca é ninguém definido de antemão e também nunca parte de uma origem fixa ou visa um ponto de chegada. Ele é a vivência do entre (idem).

Sendo um pesquisador e pesquisa que propõem este estar *nômade*, a grande experiência desta etapa é então a vivência do *entre*.

1 Produção sonora disponível em: <https://soundcloud.com/geovanicorrea>

2 Produção audiovisual disponível em: <https://www.youtube.com/user/GeovaniCorreaVideos>

3 Linha de pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Mestrado - no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

4 Referência ao livro: *O Meio como Ponto Zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas* (2002).

5 Artista plástico e professor na Universidade de Paris I- Pantheon/Sorbonne.

6 Para aprofundar sobre o conceito de rizoma desenvolvido por Gilles Deleuze e Felix Guattari sugiro a leitura do livro *Mil Platôs*, Vol. 1, 1995.

7 Doutor em pedagogia pela Universidade de Barcelona, Espanha, onde atualmente é professor titular de filosofia da educação.

Entre, com, através de, em companhia de, ao encontro de, por entre quaisquer tipos de acontecimentos. Mesmo estando fora da área interesse da pesquisa, qualquer acontecimento externo poderá refletir, espelhar, conduzir pensamentos que constituirão um surgimento de um trabalho prático - áudio/vídeo -, seguido de uma escrita, que será seguida de novas reflexões e experiências. Nesta vivência do entre, o método pelo qual a pesquisa se constituiu se renova de sentimentos, apontamentos, perspectivas, percepções e experiências que permanecerão comigo. Um *pesquisador e pesquisa nômades* que visam fundar um *território* a partir deste nomadismo.

São indícios, pois, *fluxos* de distintos processos se conectam a outros tantos *fluxos* - entre teoria, prática, técnica e vida. Segundo Cláudio Azevedo⁸, “o conceito de rizoma representa os fluxos inimagináveis que estão constantemente em trânsito através das relações existenciais, as quais contemplam os seres humanos, os não humanos e as demais formas existentes no cosmos” (2013, p. 51). Podem ser gerados a partir de quaisquer tipos de conexão, fazendo com que uma linguagem artística influencie indiretamente na outra, que um sentimento percebido a partir do cotidiano seja acionado com uma produção artística, que uma sonoridade de um ambiente acione uma lembrança aleatória, que uma lembrança seja a motivadora de um trabalho ou de uma escrita.

Intercessores

O conceito de *intercessores* de Gilles Deleuze⁹ (1992), ajuda a compreender quais foram e são os responsáveis pelo meu comportamento e posicionamento em relação à arte, o quanto fui esculpido pelos mesmos e destes intercessores o que compreendi para administrar e trabalhar hoje com as especificidades das novas mídias, dos dispositivos digitais de captura e reprodução em seus diversos formatos. O autor diz:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores (DELEUZE, 1992, p.156).

8 Cláudio Tarouco de Azevedo é bolsista CAPES do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD) no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPel.

9 Gilles Deleuze (1925-1995), francês, considerado um dos maiores filósofos do século passado.

Mesmo que somente com livros, papéis e canetas esta pesquisa se desenvolvesse com fruição, com a diversidade de equipamentos de captura e reprodução ao meu alcance, produzi diversos trabalhos e materiais para além do audiovisual. Compreendendo que foi necessário fabricar meus próprios intercessores ao longo de minha trajetória artística - em fotografias, textos, desenhos e músicas -, para reencontrá-los distribuídos e espelhados em características e intenções ao longo de minha produção atual. É este tipo de *indício de distintos processos* que trato anteriormente, pois, posso ter uma mesma intenção ao escrever um texto, fazer uma foto ou uma música, mudando apenas o suporte ou a linguagem para dar vazão as idéias.

Possuo também uma série de *companhias ausentes*, com as quais me identifico e produzo. São todos os arquivos físicos - ex: livro, revistas, fotografias, discos, etc. -, ou, digitais - que possuo em um banco de dados no computador, ou acessíveis na internet - ex: músicas, entrevistas, documentários, filmes, arquivos de textos, livros digitais, produções de artistas, sites, etc. Estas *companhias* sussurram, direcionam, combatem, convergem e divergem idéias sempre que as aciono, talvez me identifique com seus silêncios. Muitas vezes apenas a lembrança de alguma dessas companhias ausentes aciona outras possibilidades para/com o trabalho teórico-prático.

A parte da noite

Produzo a noite, mas a noite da pesquisa se apresenta de maneira metafórica, fazendo com que trabalhe sempre em direção ao dia, ligando um instante ao outro, conectando estrelas de uma constelação, formando um céu para que possa viajar, operando conceitos como o de Lancri, que questiona:

...imerso na sua noite, como trabalha o pesquisador em Artes Visuais? Como ele trabalha na noite para ir em direção ao dia, para fazer avançar em direção daquilo que procura se fazer dia nele? Mais precisamente ainda, como ele trabalha a noite, a própria matéria de sua noite assim como outros trabalham o mármore ou a madeira? (2004, p.2)

Tento compreender que a experiencição que esta noite propicia é de trabalhar em direção ao *novo*, a um novo dia, um movimento que se faz em mim, em minha pesquisa e produção. Seria um caminhar em direção à luz. De um descobrimento, de uma realização, de algo que procura uma saída como diz Louis Henri Sullivan¹⁰:

10 Louis Henri Sullivan (1856-1924) primeiro arquiteto modernista norte-americano, que defendia a máxima de que “a forma segue a função”.

[...] a alma adormecida do homem desperta ao sol da simpatia, e exala o principio de sua primavera - a expressão de coisas grandemente em formação, grandemente ocultas, grandemente obscurecidas, grandemente não sentidas, mas que agora se movem em direção à luz, buscando forma, buscando crescer, buscando expressar-se [...] Uma arte da expressão deve fluir de uma fonte interior. Deve ser a força concentrada e armazenada que busca saída (SULLIVAN, 1957, p.160)

Gaston Bachelard¹¹ (1978, p.219) diz que “quanto mais estreito é o fio de luz, mais penetrante é a vigilância”, e, a partir disso penso sobre a importância desta *noite*, sobre nosso estado de atenção em relação a todas as coisas que nos rodeiam e sobre todas aquelas que grandemente fazem parte de um *porvir*.

Aqui, existe um quarto, um cômodo da casa, com um computador, uma televisão, um aparelho reproduzidor de som com duas caixas posicionadas na altura de onde se escuta, e ainda, uma câmera, microfone, violão, guitarra, contrabaixo, livros e pilhas de textos impressos. Este espaço só era habitado a noite. Observou uma contínua e inquieta produção. A ampliação desse espaço alterou uma série de fatores em relação à percepção, a qualidade de vida e também a uma reeducação em relação ao espaço. Uma ruptura observada, analisada, e motivadora. Como uma metáfora, a falta de espaço, de luminosidade e de arejamento desse cômodo me faziam *refém* de algo que eu desconhecia. Absorvia, por uma lógica de nunca ter outra opção, calava.

Com o passar do tempo, uma série de fatos irrelevantes a pesquisa possibilitaram ampliar, iluminar e arejar esse espaço. Fui *liberto* do que me *aprisionava* e *sufocava*, ainda não sei o quanto tenho a observar, compreender o e aprender com esta etapa, mas, conecto diretamente esse fato ao que diz Larrosa (2002, p.24), sobre *dar-se tempo e espaço*, de apresentarmos um *gesto de interrupção* em nosso cotidiano e *parar para pensar, escutar, olhar, sentir, observar mais devagar* as coisas ao nosso redor, de *suspender o automatismo de nossas ações, calar muito e aprender a lentidão* para que possamos ter algum tipo de experiência. Juhani Pallasmaa¹² no livro *Os olhos da pele* diz que:

Em experiências memoráveis de arquitetura, espaço, matéria e tempo se fundem em uma dimensão única, na substância da vida,

11 Gaston Bachelard (1884-1962), filósofo e ensaísta francês.

12 Juhani Uolevi Pallasmaa, finlandês, arquiteto e professor de arquitetura da Universidade Aalto.

que penetra em nossas consciências. Identificamo-nos com esse espaço, esse lugar, esse momento, e essas dimensões se tornam ingredientes de nossa própria existência (2011, p.68)

Compreendi com estes indicadores, que deveria abordar em questões referentes a experiência e a percepção, associadas a minha produção artística - sonora e visual, pois estas características perpassam todos os estágios do meu processo de criação, de pesquisa e de vida. Criando assim um *campo de análise* amplo o suficiente para investigar, mapear e entender o surgimento de um *campo de intervenção* nesta pesquisa (BAREMBLITT, 2002). Compreendendo que este *campo de análise* trata de meus referenciais - teóricos, artísticos e técnicos - e meu *campo de intervenção*, são todas aquelas atividades, mostras, exposições e ações que desenvolverei relacionadas a minha produção prática e interventiva buscando resultados, dados, discussões e compreensões para a pesquisa.

Não por acaso, passei a compreender melhor meu comportamento diário, e encontrei um hábito comum desde a infância. Observar calado, permanecer calado, compreender calado, até ser questionado sobre o silêncio. Um *estado de atenção*. Esse hábito, algo que hoje considero uma espécie de *bom vício*, faz com que eu sempre tenha um estado perceptivo com as coisas, seja um local, um som, uma atmosfera de um ambiente, uma pessoa, este estado é sempre disparado por uma contemplação. Dessas análises surgiram inquietações, desses hábitos que se tornaram vícios, surgiram as primeiras noções desta pesquisa que tratarei nos capítulos seguintes.

Antecedentes

Posso dizer que devo à música e à fotografia por influenciarem a minha avó e pais em seus respectivos vícios. Uma colecionadora de vinis e um casal que registrava e acomodava grandes quantidades de fotografias em caixas, álbuns e envelopes, em ambos os casos, simplesmente por gostar do manuseio e experiência com as mídias, o vinil e a fotografia. Estas pessoas me ensinaram a lidar com as mídias, e, as mídias antigas me ensinaram a lidar com as novas. O cuidado com as mídias antigas me sensibilizou em relação aos materiais, técnicas e conteúdos em suas macro ou microestruturas. As novas mídias, os equipamentos e dispositivos para produzi-las ou reproduzi-las atendem as mesmas experiências estéticas - tanto a um emissor/produtor quanto um receptor/expectador indiferente da época. Mas as agilidades destas novas mídias se tornaram velozes - em quantidades, novidades, lançamentos - a ponto de comprometer a fruição estética, tão cara ao campo da arte, e imperar diversos pré-julgamentos/rotulações/segmentações antes mesmo de ver/ouvir/experienciar um produto/obra de um emissor em potencial. A compreensão que tenho hoje entre a transição de

1996 a 2015, na qual estou inserido como músico/artista, está no cuidado com o processual, com os conteúdos, com os dispositivos destas mídias - seja como emissor, ou, receptor. Pensando em minha pesquisa, poética e produção artística, qual a maneira de transitar entre as especificidades positivas do velho e do novo, de seus conteúdos, das materialidades e imaterialidades? O que posso repor, como posso cuidar? Como isso nos afeta? Como isso afeta nossos ambientes? Como posso contribuir? Como parte do processo, investigo, percebo, experimento e noto que estas respostas estão no trabalho, são encontradas nele ou através dele. Eles falam um pouco de mim, às vezes por si só, e a partir deste texto tentarei ampliar, deixar em aberto, e também, responder parte destas questões.

Esta pesquisa se justifica por uma vontade de aprofundar algumas questões latentes em minha produção atual, que não foram contempladas no meu *Trabalho de Conclusão de Curso*¹³. Durante a graduação, passei por duas fases com minha produção. Na primeira, passei por uma situação de *esgotamento* com atividades ligadas ao tridimensional, a partir do uso de materiais, objetos, espacialidades e visualidades em tentativas com instalações e intervenções urbanas que de alguma maneira impulsionaram uma nova etapa, a da fotografia.

A partir de então, até o projeto final de graduação, dei maior ênfase para a imagem, com trabalhos que transitaram entre fotografia e videoarte¹⁴, tratando a imagem como um dispositivo de provocação. Comecei a utilizar enquadramentos, ângulos ou temáticas provocativas para que a superfície do bi-dimensional fosse a porta de entrada/convite para uma imersão. Em alguns destes trabalhos, a imagem já possuía relação direta com o som, com palavras ou objetos, mas a estas idéias, momentaneamente, dei menor ênfase.

Nesse segundo momento, atrelado a algumas observações com minha produção e sensações condicionadas ao dia-a-dia, me geraram um segundo esgotamento, agora, visual. Acho interessante o fato de um *olhar* que cansa, pois, observa demais, absorve sem intenção, é invadido em sua passividade pela poluição visual do mundo. No meu caso, como um agravante, existia o uso excessivo de imagens no que tange o campo das artes, seja produzindo ou consumindo, além, das imagens do cotidiano. Senti necessidade de reduzir este excesso, pensar trabalhos que propusessem uma experiência através de outros sentidos. Talvez pela proximidade, nesse momento introduzi a parte sonora ao meu trabalho mesmo sem a compreender.

Após concluir a graduação senti necessidade de trabalhar a *redução no uso das imagens* e então explorar também as sonoridades. Como primeiro objeto de análise desta pesquisa, utilizo o trabalho *Repositório dos Sentidos*, ao qual perpassam todas as questões citadas nesta introdução.

13 Apresentado ao curso de Artes Visuais – Bacharelado - pelo Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas – UFPEL. Intitulado: Repositório dos sentidos: a experiência da percepção sobre fragmentos do cotidiano, 2013. Orientador: Paulo Renato Viegas Damé.

14 Em minhas primeiras produções audiovisuais utilizei o termo videoarte para categorizar o trabalho, quando, surgiu a necessidade de discutir também a parte sonora.

Para esta tarefa compreendo a *Cartografia* como uma metodologia adequada aos meus métodos de trabalho. Como um cartógrafo, gerencio, capturo, produzo, analiso, comparo, seleciono e conecto uma série de materiais excedentes - fotos, mapas, escritos - a esta produção visual e sonora citada. Por vezes mantive deslocadas umas coisas das outras, mas, são as conexões delas que me possibilitam uma compreensão do todo. A autora Virginia Kastrup apresenta a seguinte idéia:

A cartografia é um método formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção. De saída, a idéia de desenvolver o método cartográfico para utilização em pesquisas de campo no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas. Não se busca estabelecer um caminho linear para atingir um fim. A cartografia é sempre um método ad hoc¹⁵ (KASTRUP, 2009, p.32).

Foi preciso e natural estar próximo ao meu objeto de pesquisa por todos os dias, nos últimos dois anos. A pesquisa cartográfica assemelha em diversos pontos com alguns métodos aqui utilizados, na maior parte das vezes este objeto foi meu reflexo e eu seu espelho, em outras, fomos de encontro, colidindo e compreendendo a partir das distâncias e diferenças surgidas. Esta *Cartografia do Andejo* acima de tudo apresenta o meu ponto de vista e posicionamento em relação ao mundo.

Dentro do oceano da produção de conhecimento, cartografar é desenhar, tramar movimentações em acoplamentos entre mar e navegador [...] (KIRST, et al., 2003, p. 91)

Encontrar um modo para que esta pesquisa se sustentasse foi por muito tempo a dificuldade de aceitar e aprender com as perdas. Foi preciso expandir, compreender e recolher. Experimentando a distância correta e aprendendo com as diferenciações entre pesquisador e pesquisa. Como se fosse um plantio ao contrário, de uma grande árvore cheguei a sua semente. Separando uma parte para análise, guardando o restante das descobertas para serem realizadas em outro momento.

¹⁵ Formulado com o único objetivo de legitimar ou defender uma teoria, e não em decorrência de uma compreensão objetiva e isenta da realidade (diz-se de argumento, proposição ou hipótese).

Anotar dados destas descobertas elaboradas através da prática ajudou a compreender que meu interesse está em entender como funcionam os sentidos, em específico a audição e a visão; nos graus de experientiação e imersão com trabalhos artísticos; na música, na possibilidade de fazer música, sonoplastia e experimentalismos sonoros; na imagem, no pensamento fotográfico, no vídeo, no experimentalismo ao filmar; do esculpir como método de edição e composição audiovisual; dos métodos de arquivamento de dados, das análises, da utilização destes dados; dos trabalhos artísticos realizados, dos métodos de reprodução e apresentação; da minha responsabilidade como artista e pesquisador frente aos apontamentos de caos e desarmonia em nossos dias.

De todas estas coisas, as que mais apareceram em meus rascunhos, escritas, criações e durante as orientações foram naturalmente escolhidas. A citação a seguir explicita o porquê da escolha do *método cartográfico* e também o porquê que achei preciso e natural a proximidade, a descoberta, o desenrolar e escolha em direção a conclusão de parte trabalho:

A cartografia busca extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. E, para isso, de acordo com cada autor, o método e sua invenção são a própria pesquisa, enquanto a sensação e o próprio pensamento ou aquilo que faz com que o cartógrafo se impressione e expresse sua relação com as coisas que o tocam (KIRST, et al., 2003, p.98).

Em relação às coisas que tocam, a música regeu meus dias e junto aos dias da pesquisa se alojou. A imagem permaneceu com um *caráter de mínimo*, menos foto e mais vídeo, mais lentidão. Ver e ouvir se tornaram mediadores de experiência e foram pesquisados sem um aprofundamento em suas *especificidades fisiológicas*, mas sim nas perceptivas e intuitivas. Esta passou a ser “uma condição indispensável do processo de pesquisar: capacidade de afetar e afetar-se para que se criem os modos de expressar os sentidos de uma pesquisa” (FONSECA; NASCIMENTO; MARASCHIN, 2012, p. 27). Descobri que parte do meu interesse por *editar* o audiovisual cruzava pela possibilidade de *esculpir* uma idéia em *tempo* e possibilidade de *criação de um lugar* com o trabalho artístico.

Com o avanço da pesquisa, com a leitura de autores como Juhani Pallasmaa, Jorge Larrosa, Michel Mafessoli, Yi-fu Tuan, Jun Okamoto, Gilles Deleuze e Felix Guatarri, que direcionam novos pensamentos em relação ao comportamental - mental - social - ambiental - e das responsabilidades *ético-estéticas* do autor/artista - no meu caso -, observo e compreendo que algumas necessidades primárias - comportamentais - precisam atuar no indivíduo para que este possa promover e cultivar um melhor convívio com o *social e ambiental*. Um convívio que é do dia a dia, de melhorar as relações entre humanos, meio ambiente e não humanos.

Participo e identifico uma espécie de *reação em cadeia*, que é sensacional por fazer parte dos primeiros atos e gestos de uma

renovação dentro da minha geração. Acompanho desde muito cedo - infância - como que a relação entre as pessoas podem contribuir para um bem estar, ou, um mal estar entre elas, ainda, com o meio onde vivem, atuam. Pela proximidade com pessoas que produziam ou apreciavam algum tipo de arte, percebi desde então que existia uma possibilidade de *amparar* na arte, bem como faziam estas pessoas, um *modo de pensar* e ser. Parece que as trocas entre a pessoa e a arte, ou, a arte e a pessoa, *fundavam* esse modo. Percebo então que entre estas pessoas as relações pessoais eram edificantes, prazerosas, pois, se utilizavam da arte para estar juntos, para se aproximar dos desconhecidos, para oferecer atenção, para cuidar do meio onde viviam, para cultivar um bem estar coletivo, para debater o que acontecia ao mundo na década de 80¹⁶.

Após essa fase - infância - passo a dar mais importância para a música e o ato de tocar um instrumento, motivado por todas essas vibrações que emanavam de pessoas muito mais velhas que eu, mas que - mesmo sem a compreensão na época - estavam a influenciar e projetar em mim um modo diferente de perceber e proceder com a vida. Nem melhor nem pior, apenas um modo. Com os deveres de um adolescente - menor de idade - também ganhei direitos. Ter uma banda era algo impossível na década de 90¹⁷. Então acompanhei diversas bandas, de pessoas mais velhas que tinham ou vontade, ou predileção, condições financeiras ou tempo para dedicar a música. Precisei de alguns anos para me adaptar.

Destes momentos citados até hoje - desde aqueles que me influenciaram - mantenho um posicionamento: estar em *dívida* com minha existência, procurando cuidar de todos e de tudo que estiver ao meu alcance, fazendo com que essa existência faça ou passe a ter sentido através do outro, no tempo. Ponto que amplia e indica um *Estado de Escuta*. Algo que serve a todos nós: o que fizemos/faremos ficará como história, se ressignificará, assim como todos aqueles que se immortalizaram por seus feitos e nos influenciam de uma ou outra maneira hoje.

Importante ter acompanhado também que as minhas atitudes e posição foram encaradas de maneira positiva por outras pessoas que se uniam ao mesmo grupo de relações, e que, essas pessoas se influenciavam, espelhavam em si o modo de pensar desse grupo, e levavam para seus grupos externos os mesmos posicionamentos. Entre 2000 e 2010 a geração de 80 já estava em plena atividade, formando um grande grupo de relações, no qual havia sempre uma pessoa que possuía relação com algum outro grupo mais distante, ou de outros estilos ou de outras áreas da cultura. Estes *nômades* eram os responsáveis por compartilhar uma informação, produção, evento ou atividade de um grupo para outro.

Estas experiências acompanham minha trajetória musical desde 1996, e por experiência própria, compreendo que cultivar a arte

16 1980.

17 1990.

do encontro e do respeito pelo próximo é de tamanha importância para um bem estar pessoal, logo, para o bem estar do *outro*, para o *meio*, e, afeta o *coletivo* de forma positiva.

Minha maior missão passa a ser de uma atualização constante com as transições que ocorrem a cada nova geração surgida. Este ponto também indica um encadeamento ao *Estado de Escuta*.

Os nascidos na década de 90 estão em ascendente atividade com infinitas possibilidades e recursos àqueles que nasceram na década anterior. Como nossa área não tem idade certa para o *fazer*, a base do que construímos lá atrás hoje é utilizada, ampliada e atualizada pelos novos, por suas novidades. A nível de relações pessoais, com essas transições todos ganham mais experiência e mais fôlego. Compreendendo que *estar em movimento* no final das contas é o que interessa. Em *estado de escuta* com o meio, atento a todas as coisas - movimento que pode ser realizado pelo pensamento, pelo corpo em deslocamento, pelas trocas com o *outro*. Pois assim como “nós”, outros grupos, em diversas áreas e locais do mundo também estão a analisar, entender e projetar seus ideais.

Faço isso nos últimos vinte anos, indo em direção a pessoas, músicos, pintores, desenhistas, compositores, tatuadores, esportistas, skatistas, surfistas, gamers, acadêmicos, fotógrafos, editores, designers, crianças, adultos, idosos, produtores diversos, professores, alunos, ativistas, manifestantes, crentes, ateus, curtidores de qualquer tipo de arte, em grande parte amigos em outra parte profissionais que tive contato. Nesse fluxo sempre constatei uma espécie de troca, de algo positivo, de uma *substância invisível*, de poder causar e ao mesmo tempo receber essa *substância*. De aprender a falar, calar e ouvir com seus devidos silêncios.

Dessa constatação, o que reverbera em maior parte para a pesquisa é a idéia de *deslocamento*, de estar o tempo todo em *fluxo*, de *andear*, do *andejo*. De um *andar* com *desejo*¹⁸. Também será um posicionamento como artista/pesquisador em relação ao mundo. E deste *andejo*, surge um *estado de atenção* que compreendo aqui como um *estado de escuta*. Em uma entrevista a Lopes (1996, p.96), John Cage diz: eu comecei a ouvir com meus ouvidos, hoje também ouço com meus olhos. Este tipo de depoimento/conceito alavanca esta idéia de *Estado de Escuta* como um estado perceptivo, sensorial, e não somente relacionado ao *ouvir*. Afirmaria que vejo com meus ouvidos, ouço com meus olhos, e percebo o mundo através do corpo como um todo. Desejo que o *Estado de Escuta* apresente-se ao longo do texto para as mais diversas compreensões - não necessitando de uma definição ou interpretação exata -, de maneira que cada subitem diga um pouco sobre esse *estado*, e que cada trabalho, exemplifique e expresse parte das percepções aqui apresentadas.

Apresentarei o *andejo* como o responsável por *esculpir* o meu modo de *ver*, de *ouvir* e *produzir*, o *estado de escuta* por

18 A partir do título da intervenção urbana *Andejos de si* - que realizei em 2011 -, a artista e Profª Drª Helene Sacco - vinculada ao curso de bacharelado em Artes Visuais, UFPEL - em uma orientação de um projeto de pesquisa conceituou o termo e me presenteou com a idéia de *andejo* como *um andar com desejo*, utilizada desde então.

apresentar os conceitos operatórios de *olhar-andejo* e *escuta-andeja* como propostas perceptivas de atenção com o *andejar*, por *fundar* novos *trabalhos-lugares* com *fragmentos* visuais e sonoros, pois, tornar estes momentos temporais experienciados em *fragmentos* digitais que eternizem esses estados temporais é semelhante à construção de um *universo particular*, um *pequeno território*¹⁹. Trabalhar a partir desse universo, aqui, é *recriar*, *fundar* algo *novo*, em tentativa de promover e indicar possíveis transformações coletivas através da arte, de apresentar o desconhecido, de prospectar mudanças. Gregório Baremlitt apresenta um ponto de vista interessante dizendo que:

A História se estuda para aprender como militar a favor da transformação, não de uma transformação previsível, não de uma transformação pré figurada, mas da transformação em direção ao radicalmente novo e, portanto, absolutamente desconhecido(2002, pag. 40)

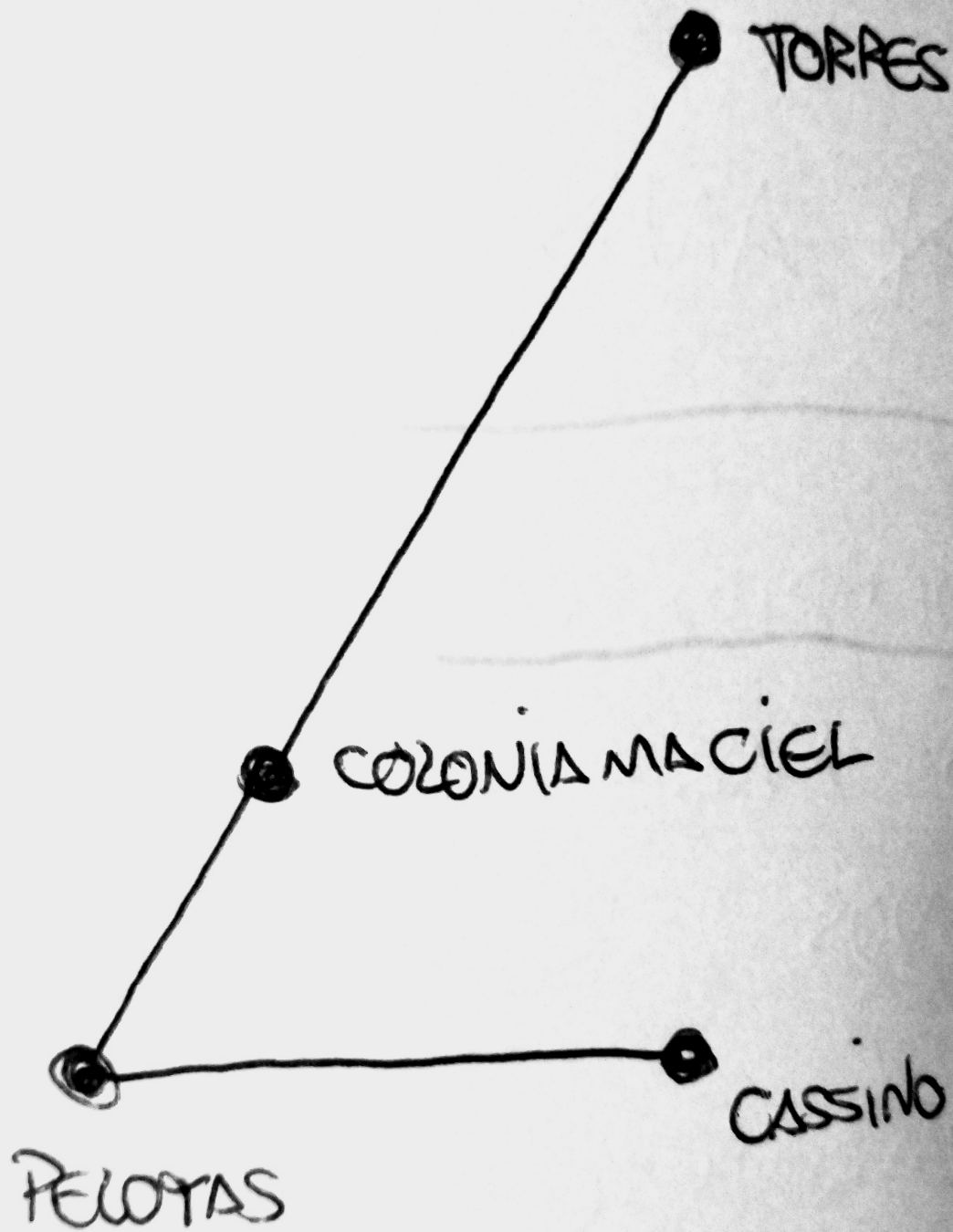
Um pensamento de Felix Guattari²⁰ que corrobora com essa idéia, me faz compreender que todas as instancias de nossa sociedade, nas suas mais diversas áreas necessitam destas transformações, cabe a pequenos grupos ou coletivos iniciar/dar sequência a estas pequenas transformações. O autor diz que:

Não se trata aqui de propor um modelo de sociedade pronto para usar, mas tão-somente de assumir o conjunto de componentes ecosófico cujo objetivo será, em particular, a instauração de novos sistemas de valorização. [...] Outros sistemas de valor deveriam ser levados em conta (a “rentabilidade” social, estética, os valores de desejo, etc.) (1993, p.50)

A grande árvore da pesquisa retorna a esta semente. A este [re] início no qual perco para ganhar, deixo de analisar parte dos conteúdos para solidificar sua base, compreendendo esta rede de anseios, dos modos como os trabalhos são gerados, das inquietações, dos andejos, e além disso, este recomeço permitirá com que diversos desdobramentos e retomadas de temas, dados e assuntos construam uma pesquisa posterior, em *fluxos* que, inclusive podem reconstruir a própria base.

19 Termo utilizado e desenvolvido na disciplina Percursos, Narrativas, descrições: Mapas poéticos ministrada pela professora Renata Requião - Profª Drª, PPG Artes Visuais / UFPel, que coordena o grupo de pesquisa: Artefatos para Leitura e Construção do *Pequeno Território*.

20 Félix Guattari (1930-1992) foi um filósofo, psicanalista e militante revolucionário francês.



REPOSITÓRIO DOS SENTIDOS

COLONIA

~~LEITO DO RIO~~

~~TÚNEL~~

~~ÁRVORE - A MAIOR ÁRVORE DO VALE~~

~~ESCADARIA~~

~~CASA ABANDONADA~~

PEGAR GRAVADOR ZOOM
CANON OU NIKON
SEGUNDA
TERÇA
QUARTA

VIOLÃO	ÁUDIOS
—	—
GUITARRA	SOLO FÉRTIL
—	—
BAIXO	ENSAIOS
—	—

* TREM ✓

* VÓ - SILÊNCIO ✓

* CASTELO - RUA XV ✓

* ANDEJO NA PRAIA ✓

SONORIDADES

AR - MAR - MÁQUINA DA TATUAGEM - AGUA

SINOS - RELÓGIOS - VOZES -

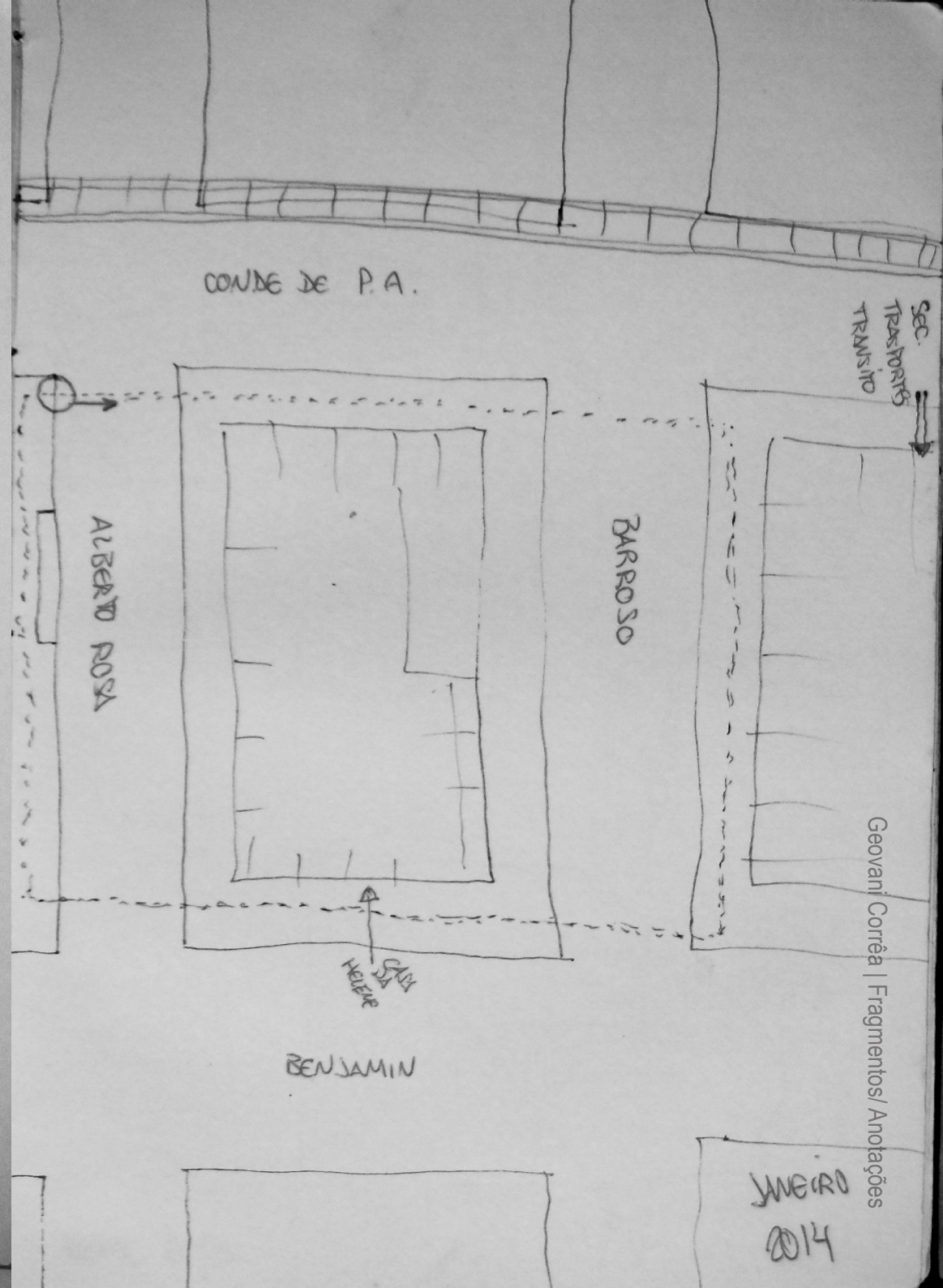
CLARINETE - MELÓDICO ? GRAVAR

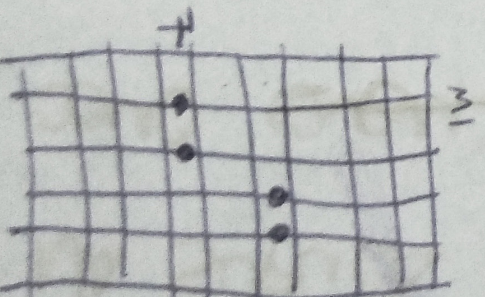
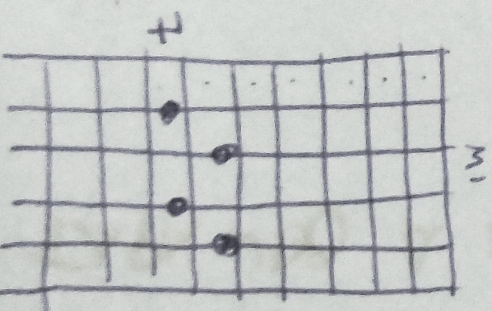
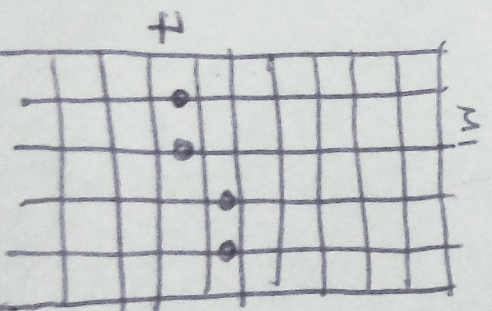
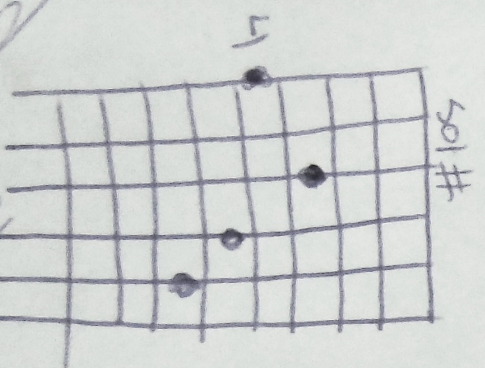
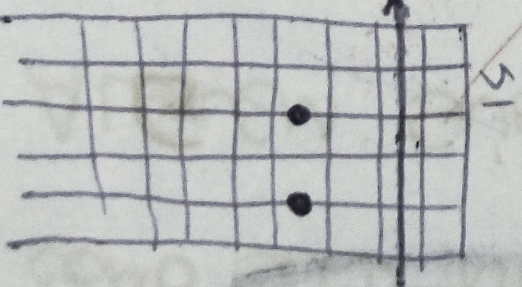
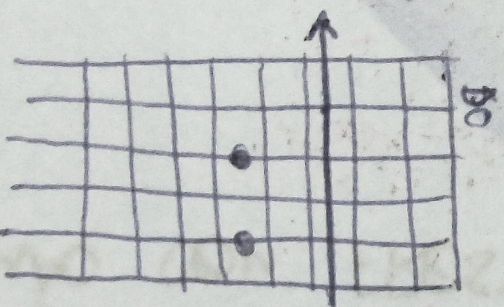
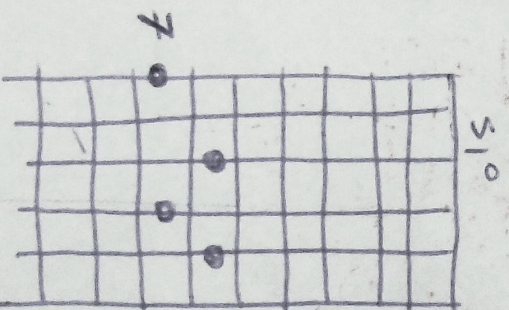
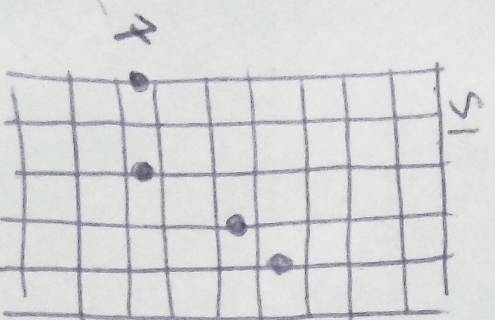
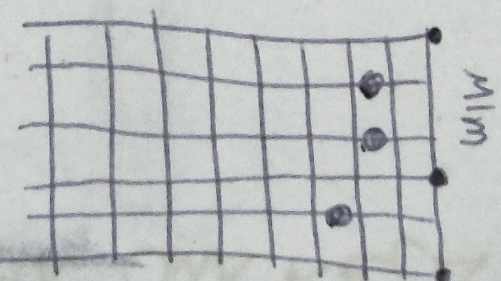
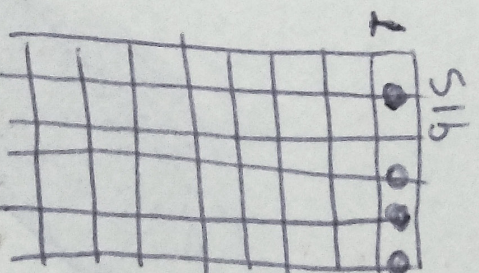
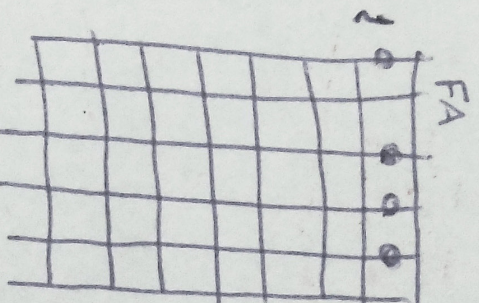
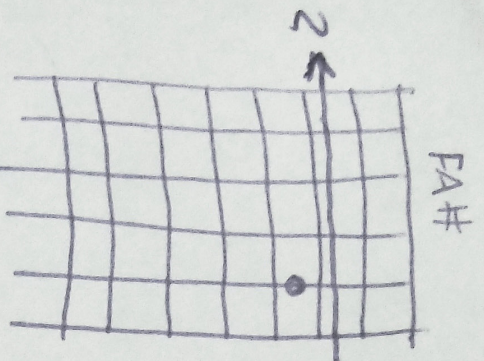
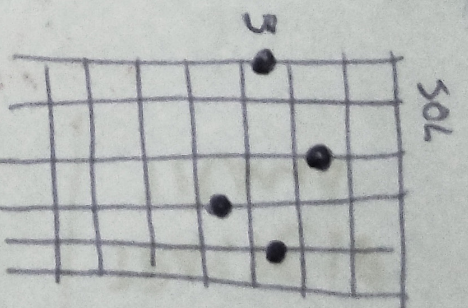
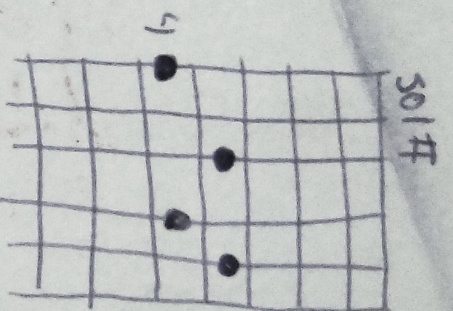
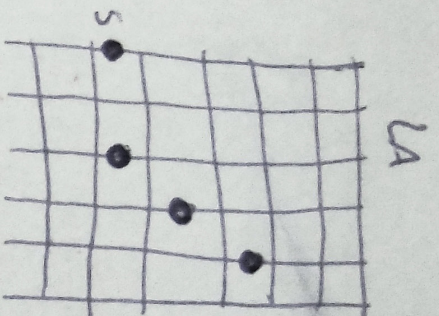
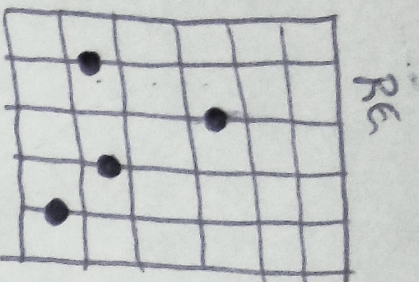
TROMPETE - HARMÔNICAS ? GRAVAR

TAMBORES ? GRAVAR

BERIMBAU ? GRAVAR

PEGAR TECLADOS EMPRESTADO PARA
GRAVAR FREQUÊNCIA SONORAS - NOTAS.





FRAGMENTO II - REPOSITÓRIO DOS SENTIDOS

O trabalho artístico motivador de toda esta reflexão e experiencição chama-se *Repositório dos Sentidos*²¹. Um audiovisual que possui cerca de trinta minutos, mantém um padrão de ritmos ditados pela lentidão visual das cenas, atravessado por sonoridades e ambiências de lugares, instrumentos, objetos e outros identificadores sonoros. Deste trabalho, surgiram os primeiros apontamentos a serem analisados, definidos e aqui apresentados.

Capturas - banco de dados

O início aconteceu com a criação de uma *lista de imagens e sonoridades* a serem capturadas. Esta lista foi criada sem saber ao certo como seriam feitas essas capturas, mas, cada tópico foi construído por possuir uma afinidade entre as minhas lembranças e vivências. Com uma câmera fotográfica digital, que também captura imagem em movimento e som - no modo vídeo -, e alguns dispositivos que capturam somente som, passei algum tempo coletando os itens desta lista junto a outros tantos, pesquisados, extraídos de instrumentos, músicas, de oportunidades em momentos específicos, e também todas as capturas já realizadas sem essa intenção, mas que trazem consigo algum refinamento técnico ou alguma importância em relação à lembrança de momentos experienciados.

Como exemplo dessas capturas extras - possíveis por ter um dispositivo de captura ao alcance e poder utilizá-lo -, aponto: o som de um helicóptero que sobrevoava em baixíssima altitude o meu bairro; a permanência ou passagem por locais desconhecidos, aos quais provavelmente nunca retornarei; as sonoridades produzidas com a banda *Solo Fértil*²², na qual toco contrabaixo: dos áudios gravados para um álbum a ser lançado e das capturas sonoras de ensaios, me aproprio e utilizo somente de trechos com improvisações, e de *takes*²³ que são dispensados em nossas gravações de estúdio, um excedente que nunca é utilizado.

Interesso-me pela expressividade sonora de uma banda ou de um músico tocando ao vivo, pois, existe uma potência do fazer em pleno ato. É como observar um pintor, pintando sua tela e utilizando suas variadas técnicas e intenções com seu instrumento pincel.

21 Disponível no anexo DVD - no caso da copia impressa. Para uma copia digital desta dissertação o trabalho poderá ser encontrado através do link: www.youtube.com/GeovaniCorreaVideos/videos

22 Banda criada em 2010, com foco em composições autorais no estilo reggae. Além da música, desenvolvo para a banda alguns trabalhos audiovisuais, disponíveis em um canal do youtube: <https://www.youtube.com/user/bandasolofertil>

23 Take, em ambas as linguagens - áudio e vídeo - significa: uma captura, uma tomada, um fragmento capturado. Ex: um take de voz gravado para um álbum; um take de imagem, filmado em uma produção cinematográfica.

O músico, em sua diversidade de referenciais, quando tocando ao vivo utiliza seu instrumento com o máximo de concentração e dedicação para que minimize o erro. A parte do erro na música está geralmente situada no momento da criação, nos ensaios. Ao gravar ou tocar para um público esse erro deve ser reduzido ao máximo. Então a expressividade desse momento *ao vivo*, me interessa pela energia da técnica que é imposta sobre um instrumento.

Ainda neste ponto cabe salientar que o *timbre* desse instrumento é que “traz a cor da individualidade à música [...] se um trompete, uma clarineta e um violino tocarem a mesma nota, é o timbre que diferencia o som de cada um” (SCHAFFER, 1992, p.76). Então, além dessa expressividade do ao vivo, o timbre de cada instrumento pode ser fundamental para atingir sentimentos e intenções com o trabalho. Em minha produção, o trompete, a guitarra e violão são geralmente os escolhidos para enfatizar uma atmosfera de estranhamentos como no *fragmento 5*²⁴, que um duelo de solos entre guitarra e trompete é responsável por envolver a imagem da parte interna uma arquitetura abandonada. Os momentos de maior expressividade e potência desse músico ou banda, depois de capturados e analisados, me interessam para uma utilização fragmentada em algum momento específico do trabalho.

Como o áudio, existem formatos diferentes de captura, ou de produzi-lo. Um formato que me interessa é gravar simultaneamente som e imagem, possibilitando o uso de um recorte temporal aproximado do momento vivenciado. Utilizando microfones ou gravadores, de um modo geral, torna-se possível gravar a maior parte dos sons, mas, para sonoridades ou propostas específicas muitas vezes são necessários equipamentos específicos. Fora os discos ao vivo, boa parte dos instrumentos precisam ser capturados em estúdios - ambientes acústicos isolados de barulho externo. Tipos de microfones utilizados para gravar vozes nem sempre servem ou são utilizados para gravar bateria, guitarra, percussão, e vice-versa.

Existem microfones e gravadores que permitem direcionar seu foco de captura para um determinado ângulo - ex: 90°, 180° - anulando a captura do que está ao redor, outros possuem captura ambiente de 360°. Dependendo da proposta a utilização do equipamento certo pode ser fundamental para o resultado esperado. Em minha produção e pesquisa, gosto da possibilidade de explorar os limites desses equipamentos, pois muitas vezes tive resultados completamente positivos com equipamentos não adequados para o que estava sendo feito.

Outro formato que me interessa, é a produção dessas sonoridades a partir de composição com instrumentos musicais. Meu primeiro contato com um fazer artístico, vem do violão, que logo desencadeou um envolvimento com instrumentos de corda,

24 Este e todos os *fragmentos* indicados como exemplos ao longo do texto se encontram em um DVD anexado ao final desta dissertação. Para a versão digital os fragmentos estarão disponíveis no canal Estado de Escuta através do link: youtube.com/geovanicorreavideos/videos

e outros tantos percussivos. Teclados sintetizadores e controladores de som são utilizados com intuito de produzir algumas texturas ou ruídos digitais que não podem ser gerados de outra forma.

O equipamento para captura de vídeo possui a opção de capturar também o áudio, sempre a utilizo. Muitas vezes o que motiva as capturas é o todo do local onde estou, ou também, que de alguma maneira me faça retornar a este local para realizar a captura. Destas coletas, feitas a partir de uma lista, somada as capturas antigas, passando pela criação de um banco de dados digital repleto destes fragmentos, a visualização e audição individual de cada arquivo, as escolhas, o desenvolvimento e finalização deste trabalho, passaram-se oito meses. Estando no fluxo dessa longa produção, sem a compreender o que estava fazendo, comecei a nomear cada fragmento, separar por data, escolher e compor com os mesmos, através de um computador comecei a editar estes materiais.

Procedimentos

Sendo a música a linguagem mais latente em minha produção, tornou-se difícil em diversos momentos abstrair os métodos musicais já vistos, até que, alguns processos compreendidos a partir do próprio fazer - e com os erros deste fazer -, algumas soluções e possibilidades de como experimentar o som com a imagem foram surgindo. Uma frase da artista plástica Sandra Rey²⁵ (1996) que diz: “o erro no processo de instauração da obra, não é engano: é aproximação”, e isso me faz compreender que da experienciação, dentro do meu processo de criação, é que surge o *novo*. Uma nova idéia, novos procedimentos que desencadeiam novas idéias, outro exemplo da compreensão de *rizoma* para minha produção.

As capturas foram responsáveis por um novo formato de composição, completamente *experimental na captura*, mas, buscando um *refinamento* visual e sonoro a partir do aprimoramento técnico com os equipamentos. O tempo experienciado nestas capturas afetou essa *nova percepção*, de maneira que ao rever e utilizar os fragmentos já gerados notei as mesmas características técnicas e perceptivas em mim e nestas coisas. Desde aquele momento decidi que as escolhas estariam acontecendo de maneira intuitiva ou perceptiva, para que esses sons e imagens quando sobrepostos, sincronizados ou misturados fossem experimentados primeiramente até gerar algo que fizesse minha percepção entender como diferente do que já estava sendo feito, gerando um novo sentido aos fragmentos utilizados.

25 Sandra Rey é formada em Desenho, Gravura e Educação Artística - UFRGS, doutorado em Arte e Ciências da Arte na Universidade Paris I - Panthéon-Sorbonne.

Em tentativa de estabelecer alguns parâmetros - sejam técnicos, sonoros, visuais ou práticos - trago inicialmente o filme *Arranco*²⁶, de André Severo²⁷ que me interessa pela questão da imagem. Um longa-metragem que utiliza um conteúdo contínuo de uma mesma atmosfera. Uma câmera em movimento linear capturando cenas de um litoral, o filme possui uma lentidão própria, da ordem do abandono. Achei interessante pela proximidade de resultados que obtive com minha produção. *Arranco* me ajuda a pensar as questões de velocidade de reprodução e atmosfera adquiridas desde sua captura até seu processo de edição. É utilizado o *travelling*²⁸ - movimento de câmera cinematográfica realizado sobre trilhos para acompanhar uma tomada - provavelmente num deslocamento feito de carro, pois torna possível a captura de longas distâncias minimizando as trepidações da câmera - o que seria humanamente impossível caminhando com uma câmera na mão. A compreensão deste procedimento gerou o desenvolvimento do *Projeto Andejos*, especificamente o trabalho *Gravidade* que será abordado no capítulo seguinte.

Sendo também objetos de referência para minha produção, aponto os trabalhos audiovisuais de Cao Guimarães²⁹ com trilha sonora de O Grivo³⁰, e também de Godfrey Reggio³¹ com as trilhas de Phillip Glass³². Numa espécie de co-autoria, O Grivo, compôs as trilhas sonoras de todos os trabalhos de longa metragens de Cao Guimarães, ficando explícito em diversas falas, e entrevistas cedidas por eles que existe uma relação de respeito muito grande entre as duas áreas. O Grivo participou - na maioria das vezes - de todas as etapas da produção. Sempre que existe a possibilidade de trabalhar no mesmo dia, eles fazem captura de áudio e vídeo simultâneos para ter maior fidelidade na questão de ambiência - com soluções técnicas decididas de acordo com a necessidade.

Após as capturas sonoras desenvolvidas no dia e local onde também foram feitas as de vídeo, o Grivo, aguarda a edição do material visual, que é editado por Cao Guimarães. Por uma questão técnica que se assemelha a utilizada em minha produção os aproximei desta pesquisa. Ao possuírem o material visual editado, eles começam a produzir a *sonoplastia* a partir da *percepção e experiência com o vídeo*. Para isso são utilizadas as capturas realizadas no dia da filmagem, e outras tantas camadas que

26 O filme *Arranco* está disponível - em 6 partes - em um canal do youtube, acessar link: www.youtube.com/paulakrause/videos | Parte 1 - www.youtube.com/watch?v=Xg4wAjXWt9k

27 André Severo é Mestre em poéticas visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

28 Deslocamento da câmara feita geralmente num suporte móvel sobre trilhos, o que permite um deslocamento mais suave e a obtenção do encadeamento contínuo dos planos.

29 Cao Guimarães (1965) é um artista plástico e cineasta brasileiro.

30 O Grivo é uma dupla de artistas sonoros formada em 1990 por Marcos Moreira e Nelson Soares.

31 Godfrey Reggio (1940) é um diretor de cinema estado-unidense especializado em documentários experimentais.

32 Philip Glass (1937) é um compositor estadunidense e está entre os compositores mais influentes do final do século XX. Sua música é normalmente chamada de minimalista.

são experimentadas a exaustão nessa etapa da produção - são utilizados instrumentos musicais, instrumentos criados, ruídos, ambiências, etc.

Cao Guimarães relatou em um *workshop*³³ que faz as edições de vídeo utilizando trilhas sonoras aleatórias, geralmente músicas de orquestras, para compreender como que se comportarão os *fragmentos* de vídeo, pois seria impossível trabalhar com o vídeo mudo. No mesmo *workshop*, O Grivo diz que Cao é um dos únicos diretores que alteram a edição final do vídeo para salientar a trilha sonora e fazer com que ela apareça mais e conduza em diversos momentos o trabalho. Pensam em conjunto numa utilização mínima das duas linguagens, para dar sentido também aos vazios, aos silêncios, as pausas.

Esta etapa de produzir som para o vídeo a partir do que esse vídeo gera a percepção, se tornou comum em meu *processo criativo*, com algumas diferenciações técnicas é claro, mas interessante encontrar estes pares para dar ênfase a este tipo de procedimento técnico que é de tamanha importância, mas passa despercebido muitas vezes. Com a *sonoplastia* trago uma compreensão de *musicar a imagem*, ou uma série de imagens. Seria como procurar ou deixar que as imagens enunciem sentimentos sonoros durante a criação de uma sonoplastia que seja equivalente a alguma especificidade dessa imagem. Em meu processo de criação, existe a tentativa de promover a partir destas imagens de vídeo, um *ato criativo* para gerar as sonoridades. A esta idéia de musicar a imagem, saliento a importância dada à música através de um pensamento de Andrei Tarkovski³⁴, no livro *Esculpir o tempo*, que diz:

[...] A música, porém, não é apenas um complemento da imagem visual. Deve ser um elemento essencial na concretização do conceito como um todo. Bem usada, a música tem a capacidade de alterar todo o tom emocional de uma seqüência fílmica; ela deve ser inseparável da imagem visual a tal ponto que, se fosse eliminada de um determinado episódio, a imagem não apenas se tornaria mais pobre em termos de concepção e impacto, mas seria também qualitativamente diferente (2002, pag. 190).

Na *Trilogia Qatsi*³⁵, os filmes produzidos entre 1983 e 2002, também propõe, para mim, essa relação. Uma relação dinâmica

33 Workshop realizado durante a Mostra individual *Ver é uma Fábulas*, realizada pelo Itaú Cultural no ano de 2013. Disponível em quatro partes no link: https://www.youtube.com/watch?v=_p6TbUj4ho

34 Andrei Tarkovski (1932-1986) foi um cineasta russo, escritor, editor do filme, teórico de cinema e teatro, e diretor de ópera.

35 A trilogia Qatsi é composta pelos filmes *Koyaanisqatsi* (1983), *Powaqqatsi* (1988) e *Naqoyqatsi* (2002).

e fiel entre som e imagem. Nessa composição *minimalista* encontrei características muito potentes também compreendidas em meus trabalhos. Independente da temática abordada por seus autores, a temporalidade, a espacialidade, os ritmos, as pausas, os ruídos, as atmosferas estão presentes, ora áudio sendo produzido sobre o vídeo, ora o vídeo sendo produzido sobre o áudio. Interessante foi poder encontrar pares para esta série de características técnicas analisadas e compreendidas após serem assistidas na íntegra, da minha produção em relação à destes referenciais.

Em diversos momentos ao longo do texto estas questões de percepção de tempo, espaço, ritmo, pausa, ruído e atmosferas serão abordadas, algumas expressões se repetirão, pois, elas tecem toda a trama dessa produção *teórico-prática*.

Eixos Paralelos

Para o sonoro e o visual compreendi a existência de dois *eixos principais*: um de temporalidade – referente a velocidade de reprodução – e outro de espacialidade – referente a atmosfera de cada *paisagem sonora* ou *visual*.

Tendo então dois eixos paralelos para cada uma das linguagens, existe a possibilidade de uma convergência para experimentações de edição, trocando os pares sonoros e visuais, uns pelos outros. Um exemplo exercitado para ter essa compreensão foi de utilizar a sonoridade do mar com um fragmento de vídeo do campo, de maneira aleatória, e também, a sonoridade do campo com um fragmento visual do mar. Equivalências dos eixos – temporal e espacial – que permitem experimentar sobreposições diversas. Outro exemplo experimentado para tentar compreender estas conexões foi de sobrepor somente os fragmentos em vídeo - do mar e do campo, e sobrepor também, as sonoridades - do mar e do campo - criando uma espécie de *sincronia manipulada*³⁶, e uma fusão de sons e imagens ao serem reproduzidos. Um exemplo de *sincronia manipulada* pode ser compreendida com base no *fragmento 2*³⁷, no qual utilizei o mesmo vídeo por duas vezes. Ajustando o tempo de reprodução destes dois vídeos - ou de qualquer outro - para possuírem a mesma duração, os sincronizei na linha do tempo de um *software*

36 Entendida aqui como um procedimento de tornar simultâneo através da edição o tempo de duração de início e fim de cada fragmento, além de perceber que algum acontecimento dado na imagem - como um ruído, um movimento - poderia ser sobreposto no exato momento com alguma sonoridade que representasse esse ruído ou esse movimento da imagem. Então sincronia manipulada pode ser esse ato de sobrepor e combinar em uma fração de segundos algum acontecimento visual com um acontecimento sonoro, para que ao serem reproduzidos evidenciem este acontecimento tornando-o mais potente. No audiovisual - de maneira geral - seria, por exemplo, o ato de sincronizar o som de uma fala com a imagem desta fala, ou, em um videoclipe, sincronizar o som de um solo de guitarra aos movimentos dos dedos do guitarrista, além de outros tantos exemplos de locução, dublagem e efeitos especiais no cinema.

37 Para uma cópia digital desta dissertação o trabalho poderá ser encontrado através do link: www.youtube.com/GeovaniCorreaVideos/videos

de edição. Adicionando transparência ao vídeo que esteja sobrepondo o outro, os dois passam a aparecer, mesclando-se. Eles começarão a rodar juntos e terminarão juntos. Para o áudio essa possibilidade de sobreposição é ampliada.

Têm trilhas da minha produção como utilizadas no *fragmento 2*³⁸, em que existe uma sobreposição de diversas camadas sonoras, nas quais sincronizo um som de violão a um dos vídeos, e um segundo som de violão a um segundo vídeo. Ao estarem sincronizados aos pares por uma questão de tempo, sobreponho um terceiro canal de áudio contendo o som do leito de um rio, para o qual ajusto também sua duração para que sincronize ao término das outras camadas visuais - duplicada - e das camadas sonoras - também duplicadas. A ideia de manipular essa sincronia pode ser explicitada também com o *fragmento 1*³⁹, no qual o som e a imagem de um trem são exatamente a paisagem sonora e visual capturada e experienciada. Essa sincronia se deu de maneira natural e passa a ser manipulada quando adiciono qualquer fragmento externo a esta captura - na edição. A partir destes dois exemplos, noto que estas sincronias manipuladas ocorrem a partir das sobreposições das camadas de fragmentos da mesma linguagem, ou com a mistura deles. Nesse contexto, noto novas camadas de sentido sendo formadas novas significações a partir das sobreposições e equivalências das linguagens.

Estágios

Destas relações tecidas e experimentadas entre percepção, som e imagem descubro três estágios básicos:

1. o primeiro é o da experiência com o espaço, momento em que também acontece o processo de captura sonora e visual a partir dessa experiência;
2. Um segundo estágio que é a visualização e audição dessas capturas;
3. E um terceiro estágio, que é das lembranças e memórias dos momentos experienciados.

Após a visualização de um vídeo capturado, noto que ele não é semelhante à lembrança que tenho do momento da captura. Logo, essa sensação, me torna tão distante da lembrança, quão distante do momento vivido. O que conecta esses três eixos? O que assisti com o que vivi e a maneira como os lembro? É a possibilidade de aproximar visualmente através de um *software* de computador as *imagens digitais* capturadas pela câmera às *imagens mentais* - das lembranças. Em outras palavras, na *intersecção* formada por estes *três estágios* é que tento dar a ver uma atmosfera visual e sonora em meus trabalhos.

Entendo até então que minha produção prática segue uma sequência quase sempre ordenada em sua execução. Capturo

38 Para uma cópia digital desta dissertação o trabalho poderá ser encontrado através do link: www.youtube.com/GeovaniCorreaVideos/videos

39 Idem. nota 38.

som e imagem em virtude de uma experiência perceptiva que tive com alguma paisagem. Trato na imagem, a cor e o tempo baseado na experiência com o espaço e nas lembranças dessa experiência. Componho o áudio a partir do vídeo após ser tratado. Utilizando um termo do cinema, entendo então, que faço a sonoplastia a partir da sensação que o vídeo me provoca. Sensação gerada pela imagem e convertida em som. A respeito disso Bill Viola⁴⁰ diz o seguinte:

Muitos artistas plásticos já afirmaram ter ouvido música ou mesmo sons enquanto trabalhavam; assim como muitos compositores declararam ter concebido sua música sob a forma de imagens (1993, p. 65).

Esta imagem, a do vídeo, deixa de ser um fragmento da experiencição espacial com a paisagem após ser manipulada em relação a sua cor e tempo de reprodução, tornando-se algo que pertence a ordem do *onírico*, do *devaneio*. Nesta etapa do processo em que exponho esse tratamento de cor e de tempo no vídeo, minha tentativa é de aproximar as qualidades da imagem gravada, o mais próximo possível às lembranças que tenho do momento experienciado. Dessa maneira que as qualidades do trabalho possam gerar um tipo de assinatura, um estilo próprio de construção, que propicie uma experiência, que se torne um repositório dos sentidos para o próximo assim como é para mim. É a memória produzindo sentido para que eu tente *enunciar* algo *novo* com a imagem digital. Existe uma dimensão *fugaz* entre o momento vivido, o fragmento de vídeo gerado e a maneira como me lembro desse momento. Com base no pensamento de Arlindo Machado⁴¹, atento para uma questão - também relacionada a ideia de atmosfera que tratarei a seguir - surgida em minha produção:

O que importa é que, seja qual for o estatuto que conferirmos a essa instância geradora a que alguns dão o nome de imaginário, nós não temos nenhum meio de acesso a ela. A natureza nos deu um aparelho fonador, através do qual podemos exteriorizar os conceitos que forjamos em nosso próprio íntimo e através do qual podemos também nos comunicar uns com os outros, mas não nos deu, desgraçadamente, um dispositivo de projeção incorporado ao nosso próprio corpo, para que pudéssemos botar para fora as imagens de nosso cinema interior (1994, p. 9).

40 Bill Viola é um videoartista estadunidense. Começou sua carreira na década de 1970 influenciado por artistas como Nam June Paik, Joseph Beuys, Wolf Vostell, Bruce Nauman.

41 É professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e do Dept. de Cinema, Rádio e Televisão da Universidade de São Paulo.

Para tratar as qualidades que desejo para a imagem em direção à maneira como elas aparecem em minhas lembranças, penso dois fatores de extrema importância ao processo: a construção de uma atmosfera visual/sonora e o tempo/velocidade que será dado a um fragmento de áudio ou vídeo.

Atmosfera

Quando penso atmosfera na minha produção, o primeiro impulso que me vem é de algo que está *impregnado* na imagem, com a imagem, como se fosse uma película, tipo a fumaça, a neblina, a chuva, a serração para dar conta de uma qualidade visual que apresenta um sentimento, uma intenção. A partir do trabalho - série fotográfica - Coleta da neblina (1998-2005) de Brígida Baltar⁴², uma das primeiras artistas que conheci através da fotografia, sugeriram uma compreensão de atmosfera na imagem. Ou ainda, um trabalho audiovisual de Karina Dias⁴³, intitulado Grisaille I⁴⁴, e outro de Adriani Araújo⁴⁵, intitulado Obnubilado⁴⁶ nos quais a neblina afeta a paisagem filmada apresentando como imagem apenas os contornos dos prédios da cidade. Apresento de maneira rasa uma leitura sobre o trabalho destas artistas apenas para apresentar uma qualidade da imagem semelhante as que encontro em minha produção.

Com o áudio, poderia considerar atmosfera que caracterizam um ambiente. Os sons da cidade criam a atmosfera dessa cidade, assim como uma praia tem como atmosfera sonora o som do mar, ou ainda, barulhos ou ruídos parciais de uma atmosfera sonora natural ou artificial, mas com uma impregnância notável. Encontro essa qualidade atmosférica em uma das minhas maiores influências sonoras, advinda da música, a banda Pink Floyd⁴⁷. No álbum *Wish You Were Here* (1975), exploram ao extremo as ambiências e sonoridades para além da música tocada de uma maneira mais tradicional. Têm ruídos, têm distorções diversas, isso além de caracterizar-se como um diferencial da banda compreendo como uma identidade, esse som atmosférico.

42 Brígida Baltar é uma artista plástica brasileira. O trabalho citado pode ser encontrado nas páginas 44 e 45 do portfólio da artista disponível a partir do link:

http://www.nararoessler.com.br/usr/library/documents/main/34/portfolio-gnr-br-gida-baltar-web_res_2015.pdf

43 Karina Dias é professora da Escola Guignard/UEMG, e Pós-doutora em Poéticas Contemporâneas – UnB.

44 Disponível em: <https://vimeo.com/9548286>

45 Adriani Araújo é artista plástica, e sua produção em artes visuais transita entre escultura, fotografia, vídeo e foto performance.

46 Disponível em: <https://vimeo.com/102015422>

47 Consultar discografia de Pink Floyd a partir do link: <http://www.pinkfloyd.com/music/discography.php>



Brígida Baltar (este trabalho é composto por uma série de fotografias)



Adriani Araújo (still de vídeo) Obnubilado, 2014



Karina Dias (still de vídeo) Grisaille I, 2005.

Velocidades

Ao vídeo, atribuo três estágios de velocidade de reprodução para explicar como esse *fazer é caro* ao resultado. São as velocidades *lenta*, *média*, *rápida*, considerando que níveis de aceleração acima da velocidade média pode ser considerada como velocidade rápida, e níveis de desaceleração abaixo, velocidade lenta. Na minha produção pouco utilizo a velocidade média (equivalente a velocidade normal de reprodução, a mesma de sua captura). As velocidades de reprodução acelerada (rápida) ou desacelerada (lenta, a mais utilizada), possuem o tempo de reprodução que satisfazem minha necessidade visual em relação à percepção com o trabalho, propiciando uma nova construção de sentido. Trazendo como exemplo o *fragmento 4*, em que capturo um deslocamento sobre os degraus de uma casa abandonada, e a lentidão dessa cena faz com que seja possível permanecer e observar uma diversidade de detalhes que não seria possível utilizando uma velocidade rápida.

Desacelerar a reprodução do vídeo gera um novo ritmo visual. O *slowmotion* é o termo utilizado para a reprodução em câmera lenta. Phillipe Dubois⁴⁸ diz que:

A câmera lenta do vídeo se comanda pelo dedo e pelo olho, o diretor experimenta o efeito ao vivo, como se fosse uma imagem vista pela primeira vez, que vemos se refazer e desfazer, sentindo que a cada movimento se experimenta o prazer de conhecer o que há nas imagens (2004, p.210)

Dependendo da porcentagem desta desaceleração, altera a leitura dos frames nos dispositivos eletrônicos, que na maioria das vezes trabalha entre 24 e 30 frames por segundo⁴⁹. A câmera que utilizo processa a captura em 30fps. Quando reduzo o vídeo a 50% de sua velocidade, 30 frames viram 15 fps. No que isso influencia? Com 30 fps é impossível perceber a olho nu como o processador do dispositivo registra ou reproduz, pois, os frames e os segundos avançam em uma espécie de malha fotográfica linear. São 30 frames, seguido de mais 30 frames e assim por diante, segundo após segundo. São sessenta fotografias projetadas em dois segundos, e, mil e oitocentas em um minuto.

Quando um vídeo é alongado, sua velocidade é desacelerada. Por exemplo, um vídeo de 10 segundos de duração ao ser alongado para o dobro do tempo, passa a ter 20 segundos. Cada segundo do vídeo original que possuía os 30 fps, ao alongarmos

48 Um dos principais pesquisadores da atualidade no campo da estética da imagem e da figura, com contribuições decisivas na reflexão sobre fotografia, cinema, vídeo e domínio digital.

49 Nos equipamentos aparece a sigla fps. Ex: 24fps, para 24 frames por segundo.

o vídeo passará a ter 15 fps. São questões técnicas desse tipo que são decisivas para o resultado final. Dessa maneira, ao reproduzir o material, as qualidades da imagem se parecem muito com películas e dispositivos antigos de reprodução de filmes. A leitura da imagem se torna fragmentada como se piscasse, pois para cada segundo existe uma perda de informação desses frames na leitura realizada pelo dispositivo eletrônico. Uma característica produzida com o recurso do software que me agrada como resultado:

Atrasando a velocidade do aparelho de síntese, consegue-se tornar visível aos olhos movimentos que normalmente lhes escapam [...] Tomando séries de fotografias com os intervalos convenientemente afastados, podemos expô-los aos olhos rapidamente e reproduzir num instante o fenômeno no seu conjunto (LONDE apud COMOLLI, 1975, p.48)⁵⁰

Assistir algo em câmera lenta seduz o olhar, pois, não possuímos essa capacidade fisiológica de controle da velocidade em nosso modo de ver. Possível afirmar que um vídeo em câmera lenta, com uma imagem interseccionada, fragmentada, pulsante, afeta nosso estado de atenção. Por alongar o tempo, essa qualidade em frame a frame que pulsa na tela se dar por uma fotografia seguida de outra fotografia - assim por diante.

Temporalidade

Uma maneira de equivaler a temporalidade poderia ser exemplificada com dois fragmentos de igual duração, por exemplo, um vídeo e um áudio de dois minutos sendo reproduzidos ao mesmo tempo. Em minha produção, essa temporalidade para a imagem, pode ser uma câmera lenta, uma reprodução desacelerada; para o som poderia ser um ritmo ou compasso lento de uma canção, um toque arrastado de um violino, algo que soe contínuo ou uníssono - ver exemplo em *fragmento 5*, uma trilha musical incidental apresentada de forma lenta.

A temporalidade assim como a espacialidade faz parte de nós, sofremos a ação do tempo e entendemos a partir de nós mesmos a temporalidade de maneira cronológica à medida que envelhecemos.

50 Citação extraída de MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas e pós cinemas. 1997 (p.17)

Aqui apresento um termo comum à música, *ralentar*⁵¹, que dá conta de exemplificar - em minha produção - alguns momentos em que a composição ou reprodução do audiovisual passa de uma velocidade qualquer para uma mais lenta. Ou seja, o tempo é ralentado quando desacelerado, podendo oscilar entre duas ou mais velocidades em uma mesma sequência. Criando uma nova possibilidade de ressignificação. Como disse Godard, “desacelerar para ver, não isto ou aquilo, mas ver se há algo a ver”⁵². Sempre possível descobrir algo novo na imagem, relacioná-las a qualidade de pinturas através do *frame a frame*, compreender as intenções de um novo ritmo, e talvez o mais importante aqui, explorar a câmera lenta como uma proposição para um estado de escuta. Dubois acrescenta:

Mudar os regimes do movimento para descobrir, procurar, fazer nascer. Para deixar aflorar o fundo selvagem da representação como depósito de formas e de emoções, saber e técnica, como um precipitado da matéria mesma da imagem (é o efeito pintura da câmera lenta). Desacelerar também como operação de pensamento [...] (ao contrário da televisão, o vídeo utiliza a câmera lenta como acelerador do pensamento) (2004, p.210)

No audiovisual, a temporalidade, além do cronológico/temporal existir, cabe a minha vontade e pesquisa, permanecer entre o recorte do momento experienciado e os artifícios da captura de som e imagem, afim, de revê-los, reinventá-los. Repetir sua reprodução diversas vezes para compreender o que deixei de ver e ouvir, o que é pertencente à percepção de maneira periférica, ou seja, reproduzo os fragmentos capturados afim de (re) vê-los de diversas maneiras, até que suas especificidades alterem e sugiram uma nova compreensão.

O tempo no áudio ou vídeo acontece, permanece. Como se filmasse um local por dez minutos, e o reproduzisse em algum suporte nesse mesmo local, segundos após a captura, ou também, depois de alguns anos. O tempo cronológico agiu sobre o mundo, mas deixou isento o fragmento que capturamos. Nesse ponto a máquina supera o que no homem e no tempo é *perecível*. Nesse sentido, estes dispositivos e artefatos que provocam tamanha diversidade de significações, possibilidades de recriação, interpretação, que suscitam e acionam o particular/individual, seja por semelhanças, diferenças, lembranças, memórias ou afetos. No meu trabalho a temporalidade está diretamente ligada à espacialidade.

51 Ralentar, na música, dá-se em ir diminuindo o ritmo de maneira sincronizada - de um ou mais instrumentos - durante a execução de uma canção ou peça.

52 Jean-Luc Godard, apud DUBOIS, Philippe. Cinema, Vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 210.

Espacialidade

*A mente não apenas está dentro de um espaço tridimensional: ela cria este espaço.*⁵³

Bill Viola

Bill Viola diz que “a mente não apenas está dentro de um espaço tridimensional” (1993, p.64), pois além de estarmos em constante troca com o meio, nós o criamos e recriamos a partir da percepção.

A cidade existe por meio de minha experiência corporal. Eu moro na cidade e a cidade mora em mim. [...] Nossos corpos e movimentos estão em constante interação com o ambiente (PALLASMAA, 2011, p. 38).

Merleau-Ponty apresenta nosso corpo como o centro do mundo das experiências, e diz que “nosso próprio corpo está no mundo, como o coração está no organismo [...] juntos eles formam um sistema” (1999, p. 273), e penso então que essa compreensão de espacialidade se dá por estar dentro, e por criar o espaço tridimensional ao qual se está integrado como disse Viola e Pallasmaa.

Pensar espacialidade na imagem poderia ser através de um deslocamento visual, por algum plano bi ou tridimensional, com características de profundidade, ângulo, atmosfera dos espaços apresentados, distâncias perceptivas, locais ou paisagens em relação à visão ou ao corpo que observa e desloca o olhar. Tento com o audiovisual recriar um tipo espaço de imersão através da projeção das imagens e sons.

A espacialidade no som pode estar na acústica dos ambientes, em locais fechados ou locais abertos, como uma caverna, um túnel, uma grande igreja, uma praia, uma casa, um trem sobre uma ferrovia como apresento no *fragmento* ⁵⁴. Essa noção de espacialidade também pode ser compreendida estando parado, ou, em movimento. Nos orientamos a partir da percepção espacial que esta relacionada ao tato, ao tátil. Pallasmaa (2011) diz que “podemos considerar o tato como o sentido inconsciente da visão” (p.40). Esta percepção faz parte de nossas vidas,

⁵³ (1993, p. 64)

⁵⁴ Para uma cópia digital desta dissertação o trabalho poderá ser encontrado através do link: www.youtube.com/GeovaniCorreaVideos/videos

do nosso cotidiano, de maneira que nos educamos, nos atualizamos e atualizamos os espaços a partir dessa noção.

O único sentido que pode dar uma sensação de profundidade espacial é o tato, pois o “tato sente o peso, a resistência e a forma tridimensional (gestalt) dos corpos materiais, e, portanto, nos faz ciente de que as coisas se afastam de nós em todas as direções” (HEGEL apud PALLASMAA, 2011, p.40)

Em minha produção, a espacialidade é fundamental para minha experiência antes e durante a construção do trabalho, e depois, quando o apresento - momento em que essa espacialidade *funda novo(s) lugar (es)* a partir da percepção do(o) expectador(es).

Ritmo

Pensar ritmo em algo visual é simples, basta consultar a semiótica ou métodos de leitura iconográficos e iconológicos que diversos indícios darão essa ideia rítmica através de manchas, formas geométricas, repetições de padrões. No vídeo, além destes exemplos, podemos encontrar através da utilização de cortes nas seqüências de imagens, dos movimentos de câmera, com a velocidade de reprodução.

Pensar ritmo em relação ao sonoro torna-se mais simples ainda, ouvir uma música, os ruídos, as sonoridades de um trem sobre a ferrovia, o mar. Todos criam cadências rítmicas, o ouvido absorve subdivide os intervalos fortes e marcantes. Em relação ao ritmo, Murray Schafer⁵⁵, diz que:

[...] no seu sentido mais amplo, ritmo divide o todo em partes.
[...] Pode haver ritmos regulares e ritmos nervosos, irregulares.
Um ritmo regular sugere divisões cronológicas do tempo real - tempo do relógio (tique-taque). Este vive uma existência mecânica. Um ritmo irregular espicha ou comprime o tempo real, dando-nos o que podemos chamar de tempo virtual ou psicológico (1992, p. 87)

⁵⁵ Murray Schafer (1933) é um compositor, canadense escritor, educador musical e ambientalista, conhecido por seu projeto e pesquisa *World Soundscape*.

Em meus trabalhos, compreendo e experimento uma série de ritmos, às vezes regulares, mas, em sua grande maioria irregulares. Tentando não seguir um determinado padrão, para que não torne monótona uma exibição. Fazendo com que estes ritmos subdividam o trabalho em vários momentos, vários fragmentos. Existe o predomínio dos ritmos regulares quando compostos por músicas como no *fragmento 5* - em que só acontece uma sincronia entre os instrumentos quando tocados por causa do ritmo -, ou ainda, o *fragmento 1*, em que o trem torna regular suas sonoridades ao passar sobre o trilho mantendo a mesma velocidade, logo, seu ritmo - seguindo o exemplo do tique-taque do relógio. O restante da produção conta com ritmos irregulares, pois as diversas imagens e sonoridades utilizadas geram diferentes rítmicas quando misturadas, sobrepostas. No *fragmento 6*, apesar da utilização de música - em uma parte - e dos cortes de imagem feitos com a edição, o ritmo segue irregular pois não segue uma cadência que se aproxime de algo mecânico, mas sim orgânico pelas especificidades dos sons e imagens que o compõem.

Tanto no áudio como nas imagens em movimento o ritmo é perceptível. Associando ao pensamento de Schafer, os ritmos irregulares corroboram para a ideia de alterar a percepção do tempo, ou espichando, ou comprimindo o tempo real, tornando assim, perceptível, o tempo psicológico.

Ruído

*Ruído é qualquer som que interfere.*⁵⁶
Murray Schafer

Penso também o ruído em relação à imagem. Seria como fotografar algo de natureza física, como a ferrugem, a neblina, a chuva, a poeira na lente, uma sujeira em uma superfície limpa. Ou, de natureza técnica, com algum erro tipo a baixa luminosidade no momento da captura, que granularia a fotografia. Em ambas as situações o ruído pode ser intencional ou acidental, mas ele cria interferência, assim como aponta Schafer.

Em relação ao som, este ruído poderia ser de uma máquina qualquer, um vento forte atritando às janelas, um chiado de um televisor ou rádio não sintonizado, os sons emitidos por uma cidade.

56 (1992, p.69)

No *fragmento 8*, apresento o ruído - som - de uma máquina de tatuagem, associado ao ruído - imagem - de uma casa abandonada, fazendo relação das sonoridades com a tensão do ambiente apresentado - a sujeira, o limo, o mato ao redor, a ausência de portas e janela evocam aqui esses ruídos.

Com a utilização destes ruídos sonoros e visuais já existentes, associados à construção de novos ruídos - de sonoridades e imagens - desconhecidos ou inusitados do nosso dia a dia, busco provocar outras percepções possíveis - para mim e para o *outro*.

Pausa - intervalo

Pausa e intervalo aqui podem ser compreendidos como a ausência de som, ou, ausência de imagem. Um intervalo que pode ser de curta ou longa duração. Pode ser uma tela preta de intervalo na reprodução entre dois vídeos, como utilizei no *fragmento 5*, para dar lugar e mais intensidade as sonoridades. Neste caso silencia apenas a imagem, bem como encontramos em todo final de filmes, documentários, etc.

Pode ser também uma pausa, um intervalo, um silêncio na reprodução do áudio. “No âmbito musical, o silêncio costuma ser compreendido como falta/ausência de som e representado por pausas” (HELLER, 2008, p. 15).

No *fragmento 7*, ao inverso do exemplo anterior, o silêncio acontece com o som, a imagem permanece. Neste fragmento apresento uma das poucas imagens que tenho de minha vó. Segundo Schafer, “o homem teme a ausência de som como teme a ausência de vida” (1991, p. 71), e lembro que este vídeo foi realizado e apresentado enquanto eu tinha minha vó presente. Uma das minhas tentativas com o audiovisual é justamente eternizar em fragmentos de áudio e vídeo algumas lembranças e memórias do tempo experienciado. Schafer também diz que “o último silêncio é a morte” (1991, p. 72), e essa analogia, hoje, faz todo o sentido, pois não tenho mais a presença física dela, apenas um silêncio. Eternizado em mim, e no trabalho. Alberto Heller⁵⁷ diz que:

⁵⁷ Alberto Andrés Heller é graduado e pós-graduado pela Escola Superior de Música, Franz Liszt em Weimar, na Alemanha. É mestre em Educação, doutor em Literatura (ambos pela UFSC) e membro da Academia Catarinense de Letras e Artes.

Falar sobre o silêncio é na verdade falar sobre os silêncios: o silêncio da falta e o da completude, da presença e da ausência, do vazio e do pleno, do não querer falar e do não poder falar, do bloqueio e do indizível, da mudez e da surdez, do calar [...] enfim, infinitos silêncios que se cruzam e se entrecruzam (HELLER, p. 1).⁵⁸

Este sendo o último fragmento do trabalho *Repositório dos Sentidos* determina de maneira silenciosa o desfecho. São tantas, pausas, tantos intervalos, tantos silêncios incomuns entre pesquisa, processos e produção prática, que este de certa maneira é o mais importante dentre todos os meus silêncios. Sempre que este audiovisual é reproduzido e apresentado, chega este momento silencioso, e inevitável ao questionamento sobre quem é a senhora do vídeo. O que me faz assisti-la em silêncio, ser afetado por uma série de bons pensamentos, lembranças e memórias, e então poder falar sobre ela, e sobre o silêncio que a apresenta. Sinto-me como uma extensão dela.

Neste momento do texto, preferi trazer a escrita sobre o silêncio atrelada a de pausa e intervalo, pois, dentro de minha produção se tornou um hábito e um procedimento pensar e criar estas pausas e intervalos ao invés de pensar em silêncios. O silêncio pode ser então a intenção destas pausas e intervalos.

58 Este texto não possui referência do ano da publicação, possui o mesmo título que o livro e a tese do autor. Tem características e formatação de um artigo e está disponível apenas no site, podendo ser acessado em: <http://www.albertoheller.com.br>





O Esculpir

*Devolve ao fazer isolado e cerebral da edição de vídeo o transe necessário à criação na instantaneidade da ação.*⁵⁹

Lucas Bambozzi

Apresentarei duas compreensões sobre o *esculpir*, uma neste capítulo, em que abordarei o *editar* como uma maneira de *esculpir o tempo*. No capítulo seguinte será sobre o *andejo que esculpe*, no qual determino que este *andar* apresenta e *funda* um posicionamento em relação ao mundo.

Em potência, as camadas de significado produzidas a partir das relações entre imagem e som apresentam aqui um novo dado. O som e a imagem em minha produção possuem um tempo, que não o tempo real, mas sim um *tempo esculpido*, ou pela mão do artista, ou, pelo expectador quando ressignificam uma obra a partir de suas particularidades e experiências. Tarkovski, através do ponto de vista do cinema diz:

Acredito que o que leva normalmente as pessoas ao cinema é o tempo: o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado. O expectador está em busca de uma experiência viva, pois o cinema, como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa – e não apenas a enriquece, mas a torna mais longa, significativamente mais longa. Esse é o poder do cinema (2002, p. 72).

Com base nesta citação, Tarkovski apresenta o tempo como um *tempo perdido, consumido* ou ainda *não encontrado*, pretendo que minha produção – visual, sonora e escrita -, atenda e permita um *grau* maior de fruição para o expectador. Uma experiência viva segundo o autor, que promova um desaceleramento àqueles que usufruírem de sua apresentação, reprodução e leitura.

No trabalho *Repositório dos Sentidos*⁶⁰, o ritmo estabelecido pela edição entre som e imagem, foi direcionado a uma imersão. Estabelece e propõe um tempo de experiência perceptiva através do ver e do ouvir, potencializados por lembranças, memórias e experiências individuais. Estas percepções podem ser acionadas através do som e da imagem naqueles que se permitam imergir

⁵⁹ (2003, p. 75)

⁶⁰ *Repositório dos Sentidos*, citado na introdução.

e fruir em cada um dos trabalhos.

A edição é uma etapa fundamental no processo de criação do audiovisual. Mesmo quando uma produção não é individual, com a edição se torna possível ter o corte, o volume e fotografia desejados para cada detalhe, com precisão, atendendo caso seja necessário ao pensamento do idealizador em uma produção coletiva. No caso da produção individual isso se torna mais claro, pois, no meu processo, produzo todo o material sonoro e visual que será utilizado e determino quando e como os utilizarei.

Além de diversas pesquisas que podem acontecer paralelas a construção de um trabalho como, por exemplo, no *fragmento 9*⁶¹. Neste apresento o som dos sinos de duas igrejas, uma captura foi realizada em minha cidade e a outra obtida através da internet, em um site exclusivo para *download*. No arquivo de captura feita por mim, tenho a liberdade de utilizar o som bem como foi capturado. No arquivo de *download* tenho a preocupação de alterar sua tonalidade e velocidade de reprodução, em tentativa de adequá-lo aos indícios dados pela imagem e distanciá-lo de sua sonoridade original tornando-o parte importante na minha construção. Uma apropriação seguida de uma transformação. Existem sonoridades que não teria a oportunidade de capturar, através desse tipo de pesquisa e construção, posso encontrar e sanar uma necessidade de dar sentido ao que o trabalho se propõe. Todas as imagens deste projeto foram feitas por mim.

À *edição*, conecto a ideia que me sugere o título do livro *Esculpir o tempo*, de Tarkovski, como se existisse um grande bloco temporal - de sons e imagens -, e passasse a *esculpi-lo* através da *edição*. A partir de então, com uma apropriação poética do termo, fundamental para minha pesquisa, penso aqui que *editar é esculpir*.

Na linguagem audiovisual, a edição pode ser compreendida como um procedimento técnico utilizado para *esculpir* esse todo de sons e imagens, pensados, pesquisados e capturados. Tenho um banco de dados construído da mesma maneira, seja para áudio ou vídeo. Capturo tanto sons quanto imagens, de locais, de recortes ou temas específicos, sons da cidade, na natureza, dos humanos, de objetos, de máquinas, bandas, instrumentos. Assim que tenho um fragmento de vídeo escolhido, trato a cor e o tempo – como apresentado anteriormente, uma maneira de *esculpir* a imagem -, aciono este banco de dados tentando encontrar sonoridades que julgo equivalentes em relação ao vídeo. Não as encontrando, passo a produzi-las.

No que diz respeito às sonoridades, Murray Schafer é um autor que descreve e discorre minuciosamente sobre questões relacionadas a escuta, a acústica e as paisagens sonoras entre outros temas.

No livro, *A afinação do mundo* de Schafer (1997), os conteúdos suscitaram uma série de embates, referindo-se a população como responsáveis pela afinação do mundo, como se fosse um grande instrumento, e sobre o fato de ter acontecido uma grande deterioração

61 Para uma copia digital desta dissertação o trabalho poderá ser encontrado através do link: www.youtube.com/GeovaniCorreaVideos/videos

na acústica desse ambiente, afirma ainda, que a evolução tecnológica beneficiou-nos com um grande silenciamento, mas foram perdidas algumas sonoridades que jamais se restituirão⁶². O autor apresenta o conceito de *paisagem sonora*, e diz que:

A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem (SCHAFFER, 1997, p. 13).

Uma questão relacionada às minhas capturas seria então de eternizar algumas destas *paisagens sonoras* ou visuais, pois compreendo na medida em que o tempo passa, as coisas se transformam - ou pela mão do homem, ou, pela própria natureza em constante mudança, - e de fato diversas sonoridades são perdidas. Tenho a oportunidade de rerepresentá-las através de minha produção. No momento em que apresento novas paisagens visuais e sonoras, recriando locais, ambientes, *novos lugares* são construídos. A ideia de *fundar novos lugares*, ou um *trabalho-lugar*, será abordada no próximo capítulo.

Algumas *paisagens sonoras* capturadas na natureza - como água, mar e ar, - soam como ambiências perfeitas para as qualidades de um vídeo qualquer. Independente das qualidades da imagem deste vídeo, estas ambiências funcionam como se fossem uma *malha sonora*, e sua flexibilidade acompanha este vídeo. À medida que novas sonoridades são adicionadas existe a necessidade de nivelar estas camadas como um maestro em relação aos músicos de sua orquestra. Suas intensidades e sobreposições são em grande parte intencionais, em troca de um resultado. Em outras, a experimentação atua como balizadora até que a percepção defina quais são os níveis necessários em cada uma das camadas de som. Neste momento os níveis de volume e a *automação*⁶³ desenvolvida segundo após segundo, esculpem um grande bloco sonoro determinando o que é escutado - ou visto - a cada momento do trabalho.

Existe uma *frequência sonora* escolhida para cada fragmento do trabalho, em alguns são notas musicais produzidas a

62 Ex: rios que secaram ou foram desviados de seu leito; ambientes naturais que sofreram o avanço da urbanidade; o som dos pássaros que migram para outras regiões após perderem seu habitat; o surgimento dos eletro/eletrônicos/digitais - instrumentos, equipamentos -, substituindo os acústicos e analógicos - instrumentos, equipamentos e espaços acústicos; etc.

63 Possibilidade de desenhar – em uma linha horizontal - a intensidade de volume para cada segundo de áudio, ou intensidade de luminosidade e transparência para o vídeo.

partir de um teclado - baseada nas *frequências sonoras binaurais*⁶⁴ utilizadas em métodos de meditação, concentração e terapias com som - em outros casos são ambiências de longa duração capturadas na natureza, que também podem ser utilizadas para estes fins. No *fragmento 3*, aconteceu a utilização destas frequências binaurais. Muitas vezes a ambiência original, que é gravada simultaneamente com a imagem, é utilizada. Não encontrando as sonoridades adequadas, mas sugeridas por algum indício da imagem, outro tipo de sonoridade é exercitada através da captura e experimentação, compondo com instrumentos musicais, instrumentos improvisados, métodos experimentais de gerar sons, ruídos, texturas - com microfones ou com o próprio computador.

Este *indício* da imagem pode se dar através de um ritmo visual, que tentarei converter em ritmo sonoro, utilizando o que tem de movimento na imagem para usar como condução para essa construção sonora. Posso encontrar algum indício através de uma sensação, como no *fragmento 8*⁶⁵, em que a origem da sonoridade da máquina de tatuagem vem de um sentimento de fragilidade que senti com a experiência ambiental, e também, com a imagem de vídeo após ser tratada e assistida. A sensação de fragilidade que tive frente a uma máquina de tatuagem rasgando minha pele, foi acionada pela sensação de insegurança do espaço em que me encontrava. Ao assistir o fragmento de vídeo capturado, ao trabalhar sua cor e tempo, novamente minha percepção foi seduzida por uma sensação de insegurança e fragilidade relacionada ao corpo. Por este motivo o ruído capturado da máquina de tatuagem foi experimentado e permaneceu na construção do trabalho.

Nesse sentido, crio uma *ruídoagem intencional* na qual tento evocar uma percepção do que obtive com o momento experienciado.

Técnica básica

Existe então, pensando em um software de edição, a seguinte configuração de trabalho:

1. uma linha do tempo vazia em que adiciono uma pista vazia de vídeo;
2. escolho um fragmento de vídeo e coloco dentro desta pista;
3. adiciono uma pista vazia de áudio;
4. escolho um fragmento de áudio e coloco nessa pista criada.

64 Sobre as frequências sonoras binaurais, existem diversos estudos e publicações ligados a terapias, meditação e cura. Para um aprofundamento no assunto, mais informações e consultas podem ser encontradas em: http://www.curaeascensao.com.br/musicas_arquivos/musicas8.html

65 Para uma cópia digital desta dissertação o trabalho poderá ser encontrado através do link: www.youtube.com/GeovaniCorreaVideos/videos

Imaginando uma linha do tempo horizontal, cada pista criada e cada fragmento adicionado possui um tempo para que apareçam e sejam reproduzidos juntos. É necessário sobrepor e determinar qual duração cada um terá. Geralmente trabalho com uma pista de vídeo e mais de uma pista para o áudio, sobrepondo às sonoridades. Utilizo uma pista de áudio para as sonoridades de ambiente e as seguintes, quando utilizadas, para os ruídos, ou sonoridades musicais ou sonoridades processadas através do computador.

Como essa *construção sonora* é feita de acordo com as *sensações* que tenho ao assistir o vídeo, o número de canais e de sobreposições que acontecerão no trabalho depende de como será a experiencição ao assistir o fragmento de vídeo. E quais indícios nas imagens apontarão possíveis caminhos para a construção sonora. Ao encontrá-las passo a *esculpi-las* segundo após segundo, fragmento após fragmento, tentando harmonizar e nivelar todas estas camadas para que o som não sobreponha a imagem, ou, vice-versa.

Em tentativa de dar a ver as duas linguagens, sem que uma seja subalterna a outra, exploro os intervalos, as pausas, os silêncios. Em diversos momentos tento fazer com que uma linguagem ande junto com a outra. Em outros, tento fazer com que uma ganhe mais força que a outra. Nesse caso, seria para evocar no expectador a construção de imagens mentais através das sonoridades ou de sonoridades através das imagens.

No *fragmento 5*⁶⁶, em mais uma possibilidade de procedimento técnico tento mostrar como relaciono o *conceito operatório* de *esculpir o tempo à edição*. Com apenas duas camadas, uma de vídeo e uma de áudio, defino através da ferramenta *fade*⁶⁷ adicionada ao início e final de cada camada, quanto tempo este vídeo ou este áudio, demorarão a aparecer e desaparecer durante a reprodução.

Chama-se *fade-in* quando utilizado no início da reprodução, como, por exemplo, no primeiro fragmento do trabalho em que lentamente a imagem do trem vai surgindo até chegar seu máximo de claridade. Quando utilizado no final, para encerrar, chama-se *fade-out*. O *fade* é utilizado tanto para áudio quanto para vídeo, e determina o tempo de duração de início e fim para cada um dos fragmentos.

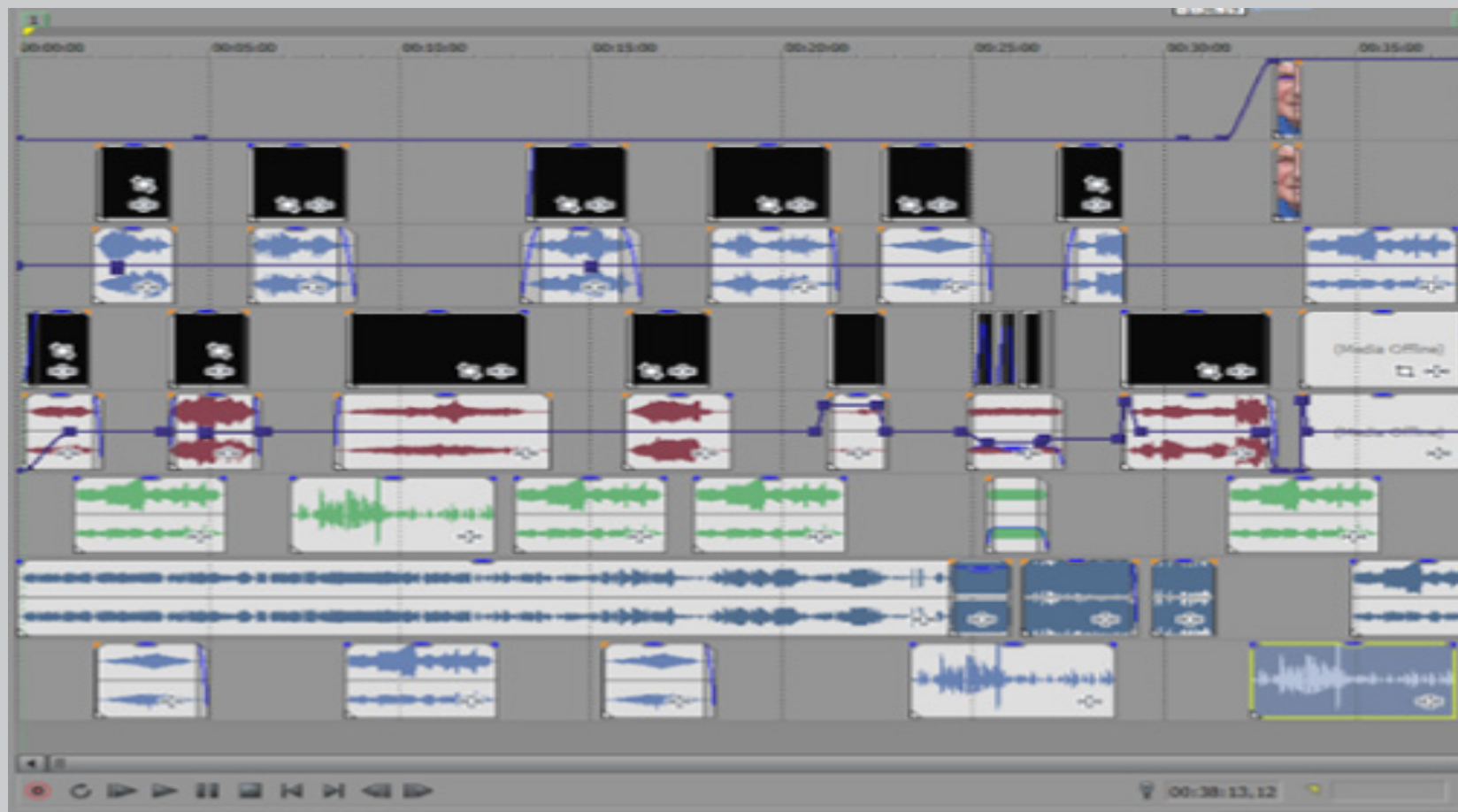
Dessa maneira, concluo e exemplifico algumas infinidades do quanto é possível trabalhar a temporalidade, a espacialidade, o início, o fim, a pausa, a atmosfera em ambas as linguagens. Além de infinitas possibilidades de copiar, colar, recortar, remontar, mesclar, fundir fragmentos de áudios e vídeos que o formato digital permite.

Na imagem a seguir, apresento o *design visual e sonoro* dado ao trabalho *Repositório dos Sentidos* através de um *software de edição* para computador. É apresentado e subdividido em treze fragmentos. Seria possível ampliar e analisar o design de cada um desses fragmentos em seu projeto original. Para concluí-lo com cerca de trinta minutos de duração, e com somente três camadas de vídeo, e

66 Para uma copia digital desta dissertação o trabalho poderá ser encontrado através do link: www.youtube.com/GeovaniCorreaVideos/videos

67 . Cin. Telev. Aparecimento (*fade-in*) ou desaparecimento (*fade-out*) gradual da imagem. [Cf. *clareamento* e *escurecimento*. - Cin. Telev. Rád. Son. Aumento (*fade-in*) ou diminuição (*fade-out*) gradual do volume do áudio.

cinco camadas de áudio, o trabalho durou cerca de oito meses, entre as experiências com espaços, capturas, visualizações das capturas, definições e tratamento de som e imagem para o uso destas capturas, experimentação – sonora e visual –, e edição até o resultado processual ser apresentado.



Repositório dos sentidos - linha do tempo no software

Mínimo para a imagem

Compreendendo a *audição* como um sentido deflagrador de imagens a partir da *escuta* e do *escutar*. Roland Barthes⁶⁸ (1990) relaciona o *ouvir* a um fenômeno fisiológico, e o *escutar* a um fenômeno psicológico. Penso numa produção em arte sonora que atenda a essa especificidade de absorção, de percepção, sem abandonar o uso das imagens. Interessa então, o cruzamento entre as duas linguagens em suas distintas possibilidades.

Essa ideia surge como um processo de restituição ao significado da imagem - primeiramente para mim, minha produção, depois, para ser ressignificada através dos trabalhos. O uso constante de uma câmera fotográfica, os trabalhos com design, com edição, os diversos audiovisuais assistidos, as mostras, exposições, shows, as imagens da/pela cidade de alguma maneira banalizaram em mim a imagem a ponto de fazer chegar a esta *redução*.

O bombardeio incessante do imaginário não relacionado leva a um esvaziamento gradual do conteúdo emocional das imagens. As imagens são convertidas em mercadorias infinitas fabricadas para postergar o tédio [...] Somos feitos para viver em um mundo de sonhos fabricados (PALLASMAA, 2011, p. 33).

Reduzir a utilização da imagem não seria economizá-las, mas sim fazer um uso consciente, ponderado. Tentando acioná-las a partir de outros meios - objetos, palavras, sonoridades - ou salientada por ela própria.

Nesta direção, trabalhei com a ideia de *mínimo para a imagem* no processo de elaboração do audiovisual *Repositório dos Sentidos*. Esse uso *mínimo* está ligado desde então a construção de trabalhos a partir de cenas longas, contínuas, como no já citado *Arranco*, às vezes repetidas, desaceleradas, de maneira que explore visualmente suas sutilezas. Afim de que provoque uma quebra no ritmo visual, convencional, do vendido pela indústria cultural, criando um ritmo mais conectado com produções menos comerciais como a trilogia já citada, e outras tantas que possuem o caráter experimental. Em todos os fragmentos deste trabalho - trazidos como exemplo -, esta ideia de *mínimo* ficará evidente, ela apresenta e caracteriza uma atmosfera visual em minha produção.

Outros modos de utilizar a imagem podem contribuir com esta ideia. Penso no uso da palavra ou de objetos para dialogar com o som em uma instalação, fotografias em vez de vídeos, ou ainda, trabalhos que sejam somente sonoros.

Com base nisso, apresentarei a seguir duas produções sonoras recentes que foram desenvolvidas, expostas e esclarecedoras

68 Roland Barthes foi um escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês.

para estas questões, intituladas: *Sua imagem* e *Nós também não*. Pude conversar com diversos expectadores - artistas e público geral -, tendo um retorno sobre como é não ter a imagem presente e como o som é capaz de acioná-las. Ao final deste capítulo trago um trabalho audiovisual, ainda inédito, mas que corrobora para essa ideia de *mínimo*, intitulado: *Ausência*.

SUA IMAGEM | 18' | 2014

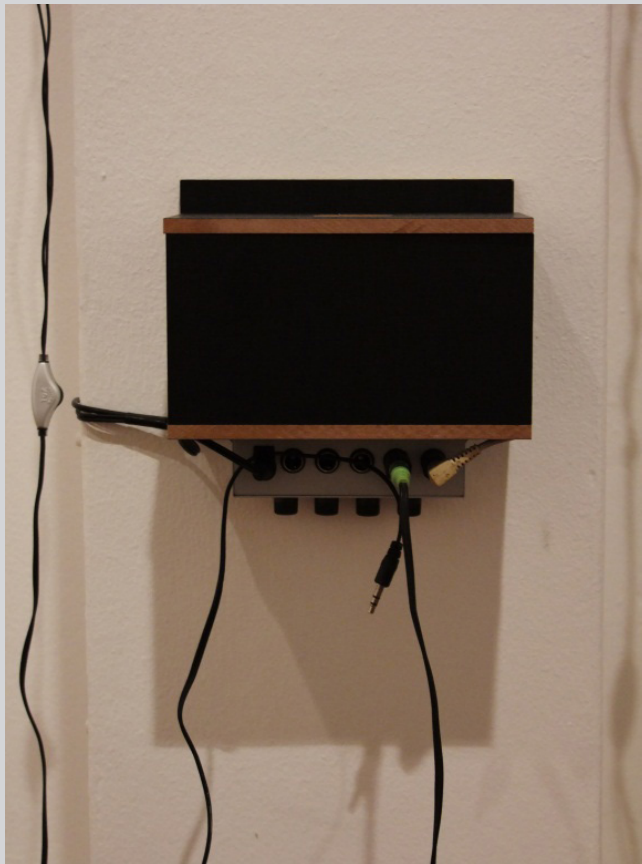
Este trabalho foi o primeiro em minha produção para o qual não utilizei imagem. Trata-se de um objeto sonoro em que disponibilizei através de dois fones de ouvido um recorte sonoro de dezoito minutos, composto a partir de uma diversidade de ruídos, deslocamentos, sons ambientes e frequências sonoras de longa duração geradas a partir de notas musicais. Intitulado como *Sua imagem*⁶⁹ - proposição a partir do título -, com o intuito de provocar no expectador a criação de suas próprias imagens mentais através do que as sonoridades propusessem ou sugerissem a sua percepção, e possibilidades de experiência com o trabalho.

Nesta produção experimentei o modo estéreo, de maneira específica, fazendo com que no mesmo fone de ouvido fossem reproduzidas uma trilha no lado direito e outra no lado esquerdo. São duas trilhas de dezoito minutos com início e fim sincronizados através da edição, mas, só podem ser mescladas, fundidas por quem as ouve. Por uma questão de aprendizado técnico desenvolvi maneiras de trabalhar com o modo estéreo - utilizado em todos os trabalhos apresentados de maneiras específicas. Neste caso, o objetivo foi de dar a ver a diversidade das sonoridades que selecionei para serem utilizadas. Obtive primeiramente um recorte de 36 minutos. Muito longo para um trabalho disposto em fones de ouvidos. Dividi essa trilha em duas partes, obtendo duas de dezoito minutos. A partir de um software de áudio, direcionei uma trilha para ser emitida/escutada no lado direito do fone e a outra para o lado esquerdo. Fui o primeiro ouvinte atento do trabalho, a sensação foi de estranhamento, de confusão, pois mesmo tendo criado o trabalho não dei conta de processar as informações sonoras em imagens, locais, percursos, lembranças, afetos. Diminuí o volume, realizei uma nova audição e tornou-se mais clara a intenção que queria passar com o trabalho. Durante a exposição, disponibilizei junto ao trabalho um controlador de volume com botões independentes para cada fone, permitindo que cada expectador escolhesse o nível ideal para sua *escuta*.

Das percepções e retornos sobre este trabalho, em maior número estive o relato de uma grande confusão mental ao processar duas trilhas de uma só vez - mesma sensação que tive. Os percursos e situações acionados a partir do áudio em diversos momentos se deslocam para duas paisagens diferentes, o que causou estas impressões. Em menor número de relatos, expectadores que foram

69 *Sua imagem*, 2014. Trabalho desenvolvido para a exposição: Pons, Dulcis, Sulinas II, 2014.
Disponível em: <https://soundcloud.com/geovanicorrea/a-sua-imagem-2014>

detalhistas em relação à atmosfera criada gerando questões sobre como o trabalho foi produzido, capturado e processado em dois canais. Em um número pequeno, mas muito relevante para a pesquisa, esteve a questão de serem disponibilizados dois fones. A preferência de todos era de que existisse apenas um fone, pois ao estar em estado de escuta com o trabalho, o fato de ter outra pessoa ao lado atrapalhava o grau de imersão individual. Interessante, pois a proposta era de possibilitar a fruição para mais de um expectador, o que acabou tendo efeito contrário. Em um próximo trabalho utilizarei apenas um fone de ouvido para tentar entender essa diferença, ou, se existirem dois ou mais fones, pensar uma maneira de separá-los sem que gere essa interferência.



Objeto Sonoro: Sua imagem - 1



Objeto Sonoro: Sua imagem - 2

Esta produção foi realizada para a mostra *Entre-línguas*⁷¹, que propõe aos artistas enviarem propostas para serem executadas por outros artistas que moram na cidade onde a exposição acontecerá. Executei a proposta do artista Leandro Muniz, chamada *Eu não* (imagem abaixo), composta por 67 frases, com a possibilidade de execução livre. Propus um trabalho somente sonoro à comissão organizadora e foi aceito. Tive a oportunidade de projetar uma sala inteira para este trabalho. A parte sonora foi gerada a partir de gravações das vozes de diversas pessoas que convidei para realizar o trabalho, vozes misturadas aos sons do próprio local e do centro da cidade. Estas frases ficaram expostas na parte externa da sala, junto à legenda do trabalho.

Eu não vejo o sim como potência libertária.	Eu não represento.
Eu não consigo fugir do atual estado das coisas.	Eu não tenho paz.
Eu não me expresso.	Eu não sei.
Eu não quero me expressar.	Eu não confio nas palavras.
Eu não gosto do bom gosto.	Eu não tenho nada.
Eu não entendo hierarquias.	Eu não comunico.
Eu não tenho casa.	Eu não li todos os livros.
Eu não condeno vaidades.	Eu não sou eu.
Eu não participo.	Eu não me faço entender.
Eu não pertença.	Eu não sou simples.
Eu não sou uma imagem.	Eu não minto.
Eu não inauguro.	Eu não acerto.
Eu não evoluo.	Eu não sou verossímil.
Eu não suporto.	Eu não posso.
Eu não tenho dinheiro.	Eu não tenho.
Eu não estou aqui.	Eu não me interessa.
Eu não sou meu nome.	Eu não me explico.
Eu não posso me expressar.	Eu não me interesso.
Eu não entendo.	Eu não conheço.
Eu não falo.	Eu não falo a verdade.
Eu não faço o que quero.	Eu não posso contar.
Eu não fixo.	Eu não atinjo.
Eu não estou dentro.	Eu não estou no centro.
Eu não fico.	Eu não posso mudar o mundo.
Eu não tenho classe.	Eu não gosto de quem faz casulo.
Eu não vejo meu rosto.	Eu não posso ter certeza.
Eu não avanço.	Eu não me sinto bem com o atual estado das coisas.
Eu não sou.	Eu não dura.
Eu não sei o seu nome.	Eu não sinto a voz em mim.
Eu não completo.	Eu não fico em silêncio.
Eu não tenho o que desejo.	Eu não estou falando de mim.
Eu não trabalho.	Eu não estou presente.
Eu não tenho lugar.	Eu não explico.
Eu não estou fora.	

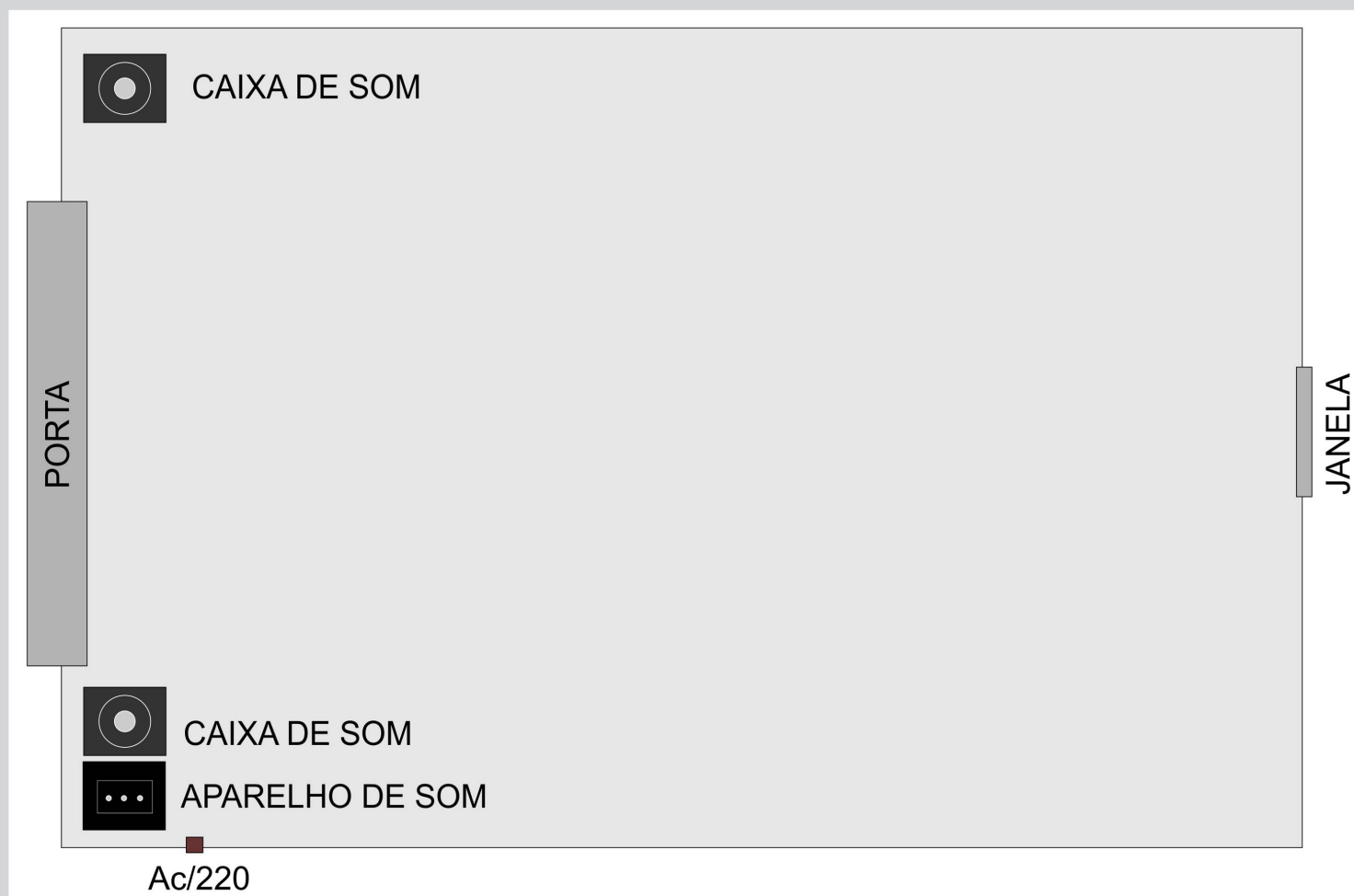
Formato em que a proposta foi enviada. Leandro Muniz, *Eu não*, 2015.

70 Geovani Corrêa, *Nós também não*, 7', 2015. Este trabalho não poderá ser vinculado a nenhum canal de internet, pois faz parte de um acervo dos organizadores do evento, somente a versão impressa contém o áudio anexo em DVD.

71 Mostra Internacional Entre-línguas. Intitulada Dobras: o lugar infinito do tempo e das memórias, 5ª edição, Pelotas, 2015.

Para este trabalho utilizei um aparelho com duas caixas de som e optei por utilizar a sala completamente escura, com cortinas na porta de entrada para que deixassem o som vazar para o lado de fora da sala, sendo uma espécie de convite ao expectador.

Deste trabalho não possuo fotos pela ausência de luz no ambiente, mas apresento o gráfico a seguir para exemplificar o que citei anteriormente.



Planta do projeto Nós também não, 2015

Uma grande movimentação se formou nesta sala durante a abertura da exposição e relatos diversos obtive já neste momento. De maior relevância para a pesquisa, a escuridão foi a questão mais salientada, pois a falta de luz forçou a escuta de todos que ali estiveram. Utilizando da audição como um sentido *deflagrador de imagens mentais*, a exemplo de um deficiente visual - com cegueira total - que tem em seu cotidiano a falta de referência visual, e condiciona através dos outros sentidos uma maneira diferente e instigante de habitar o mesmo mundo daqueles que enxergam.

Os sons utilizados além das vozes, por serem pequenos fragmentos reproduzidos ao longo do trabalho, se confundiram por vezes com os próprios sons do espaço e da cidade. Muitas pessoas identificaram vozes dos conhecidos, os próprios participantes das gravações ouviram o trabalho pronto com outras tantas vozes de desconhecidos, todos que tive a oportunidade de acompanhar neste momento compreenderam e experienciaram esta proposta apesar do estranhamento de algumas. Pessoas relatavam o tempo todo que se lembravam da imagem de pessoas, pois, as vozes utilizadas no trabalho eram muito parecidas com as vozes de seus conhecidos, outros repetiam as frases recém-escutadas.

Tive uma percepção relacionada a *Caverna de Platão*, com a ausência da fogueira geradora da luz e das sombras, somente sonoridades. Percebi que as pessoas não tinham vontade de sair da sala, pareciam presas àquela realidade, tentando captar a existência daquele espaço sensível, esperando que outras pessoas entrassem no espaço para também serem afetadas pelas sonoridades, e talvez, através do feixe de luz da cortina enxergar o lado de fora, ou o rosto de quem estava ao seu lado.

Em relação ao trabalho anterior, ele foi projetado com intuito de ter som ambiente em vez de fones de ouvido, mas, de ser em uma sala escura para não ter a imagem do expectador ao lado influenciando na fruição com o trabalho. Das vezes que estive dentro da sala, misturado aos expectadores, nas poucas falas paralelas ao som do trabalho, notei que estas não influenciavam ou alteravam o fluxo, pois eram somente vozes misturadas a outras tantas vozes, sem ser possível distinguir se faziam parte do trabalho ou não.

A partir destas duas experiências, noto que o trabalho sonoro se torna amplo, de possibilidades alargadas em relação a um único recorte visual, às vezes, até mesmo na ausência deste recorte como nestes casos. Entendo a partir das experiências com estas exposições que a sonoridade também é capaz de produzir imagens. São *imagens sonoras*, *imagens mentais*, que dependem de um expectador para acioná-las. Levando em consideração que cada pessoa, a partir

de seu repertório e suas experiências teve e terá diferentes impressões sobre os trabalhos. O grande dado extraído destas experiências e de grande valor à pesquisa é que os sons produzem imagens e atualizam lembranças de situações vividas, lugares, pessoas, afetos, etc. Um som sugere diversas imagens assim como uma imagem pode sugerir diversos sons.

AUSÊNCIA | 6' | 2015

Este trabalho teve seus arquivos gerados em 2014, mas produzido em 2015. Interessante que das análises feitas verifica-se que ele apresenta diferenciações no processo de execução em relação a outros trabalhos, mas apresenta, também, as mesmas questões que atravessam toda minha produção.

Primeiro trabalho em que o áudio e o vídeo foram capturados, assistidos, editados e finalizados sem a adição de outros materiais sonoros ou visuais. Todos os trechos apresentados em vídeo trazem consigo os áudios originais desde a captura. Aqui a presença do mínimo para a imagem novamente é salientada. Talvez o mínimo aqui seja dado pela economia de imagens evocada pelo título.

Em relação ao audiovisual gerado saliento apenas estas questões técnicas, mas, em relação à experientiação trago mais considerações relativas às memórias e percepções deste momento. Considerei como um dos dias mais longos da minha vida. O dia em que faleceu minha avó. Fiquei no mínimo vinte e quatro horas acordado antes do fato, e muito mais de vinte e quatro horas após o fato. Independente da tristeza a partir do exato momento de sua partida, algumas poucas imagens foram permanecendo à medida que anoitecia, em um dia completamente chuvoso - como todos os dias marcantes da minha vida. Poderia utilizar como uma metáfora de fluidez destas águas para apresentar como uma característica de fluxo em minha produção. Dependendo do fluxo dessas águas, por vezes tenho enxurradas em outras neblinas. A serração ou um estado de evaporação dessas águas são parte da especificidade de construção da atmosfera que busco em cada produção.

Essa chuva, essa água, começou a me trazer de volta para o presente, harmonizou meu corpo em relação ao espaço à medida que imergia em suas sonoridades. Abri uma porta, sentei e comecei também a olhar para esta chuva, e este

espaço que chovia. Isto foi fazendo com que eu ficasse calmo, quase que sem pensamentos, apenas notava as diferenças e intensidades dos momentos chuvosos, de quando essa chuva cessava, de quando passava algum automóvel, cachorro ou ruídos distantes. Foi uma sensação de ausência de pensamentos somada a sensação de ausência do corpo/matéria da minha avó. Estas ausências se diluíram com as águas dessa chuva, e permaneceram em memórias. Esta experiência por mim contemplada e um sentimento de extrema paz interior me fizeram interpretar o que acabara de acontecer. Como parte dos meus processos de criação, este grau experienciado de imersão e fruição com o espaço me motivou a pegar a câmera e um microfone e realizar as capturas até os últimos segundos anteriores a meia noite. Ao assistir estas capturas, nada além de escolher os recortes visuais mais interessantes foi feito por mim.

Pela carga de ausências experienciadas com a partida da pessoa mais especial que conheci, minha avó, este trabalho apresenta somente paisagens sonoras e visuais do dia em que foi realizado, sem manipulação dos fragmentos utilizados. Em forma de relato, percebo o quanto as diversas ausências com as quais convivemos são grandes responsáveis por enunciar múltiplas emoções, memórias, pessoas, cheiros, sabores, imagens, sons, etc. Sobre esse aspecto, Susan Sontag diz que “cada um de nós estoca, na mente, centenas de fotos, que podem ser recuperadas instantaneamente” (2003, p. 23), dessa maneira possuímos um estoque de ausências a serem compensadas e revisitadas, em suas singularidades, quando algum *fluxo* de pensamentos repentinos nos *atravessar*.

Não poderia deixar de trazer novamente a noção de *mínimo* para/com o uso da imagem no trabalho *Ausência*, nem deixar de apresentar um mínimo para a questão sonora no trabalho *Repositório dos sentidos*. O último fragmento de vídeo que apresento no trabalho citado (ver *fragmento 7*) é uma das poucas imagens que tenho da minha avó, para qual no trabalho não existe som. Apenas o silêncio, o único momento de pausa sonora prolongada em todo o trabalho - seguido visualmente de um olhar sério e de um sorriso de uma pessoa idosa. Neste vídeo, desde o momento da captura até a edição existiu uma enunciação desta ausência.









FRAGMENTO III - O ANDEJO

Quando penso o início do processo aponto as experiências advindas do *andejo*, termo de que me aproprio e re-significo a partir do entrave dos conceitos de *andar como prática estética*, de Francesco Careri⁷² que diz:

...o que se quer é indicar o caminhar como um instrumento estético capaz de descrever e modificar os espaços metropolitanos que muitas vezes apresentam uma natureza que ainda deve ser compreendida e preenchida de significados, antes que projetada e preenchida de coisas (2013, p. 32).

E também, a ideia de *paisagens cotidianas* da autora e artista plástica Karina Dias:

A paisagem cotidiana é o cerne, o motivo permanente, da minha prática artística. Para tanto, me posiciono como uma observadora que tenta ajanelar o cotidiano para, em seguida, como artista plástica, apresentá-lo de outra maneira (2011, p. 3771).

Gosto também da definição dada à palavra *andejo* encontrada em um dicionário, que é *amigo de andar*, e compreendo aqui que o *tempo* pode ser esse amigo. Que está nas rotinas criadas, nos caminhos percorridos, da noite ao dia, nas transições das quais fizemos parte. Voltando a expressão, além do significado da palavra, agrego ao *andejo* - nesta pesquisa - a condição de *conceito operacional*, que seria referente a um *andar com desejo* - apresentado na introdução. Qual seria este *desejo*? De encontrar o *novo*, de praticar a arte do encontro, de habitar a cidade diariamente de diferentes maneiras, de ver em tempo real, de ouvir em tempo real o que acontece ao redor, o que acontece ao próximo, o que acontece ao mundo.

Régis Debray⁷³ diz que “a arte, assim como a paisagem são atitudes de consciência” (1993, p. 193), e que, “não se gosta do que se vê, olha-se para aquilo de que se gosta” (1993, p. 197). Acredito então que através da ideia de *andejo* - ao qual o *desejo* de busca esta atrelado - encontro as minhas *paisagens cotidianas*. Dias afirma:

72 Francesco Careri (Roma, 1966) é arquiteto e professor do departamento de estudos urbanos da Università degli Studi Roma Tre.

73 Jules Régis Debray é um filósofo, jornalista, escritor e professor francês.

Experimentar a paisagem cotidiana é, antes de tudo, conceber novos enquadramentos, focalizar o cotidiano de outra maneira. Essa paisagem não é fixa e tampouco distante, mas se revela no momento em que o nosso olhar é convocado e, repentinamente, se espanta com os detalhes do cotidiano. [...] O observador da paisagem rotineira seria então como um viajante em seu cotidiano, capaz de explorar singularmente suas vistas habituais (2011, p. 3771).

Como um par a esta pesquisa, este pensamento de Dias sobre o modo de ver e perceber o ambiente ao redor, me ajuda a compreender sobre os indícios que antecederam minha produção prática, mesmo que indiretamente. Sinto-me esse *observador viajante do cotidiano*. Penso a partir disso que experimentar a paisagem acaba por refinar o *olhar* e a *escuta* do artista.

Este *andar* me faz compreender que, com a descoberta ou percepção de diversas *paisagens cotidianas*, surge uma necessidade de possuí-las. De que maneira? Capturando-as, gerando, então, pequenos fragmentos - de áudio e vídeo - desses momentos de contemplação e experiência com os espaços percorridos, para recriar a partir deles. Nesse sentido, Yi-fu Tuan⁷⁴ diz:

Assim, a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experienciar e aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele [...] experiência é constituída de sentimento e pensamento (1983, p. 10).

A partir da experiência deste *andejo* pelo espaço, tento construir com - a partir de - meus trabalhos, *novos lugares*. Habitáveis a partir de uma fruição estética proposta pelo trabalho. Careri diz que “o caminhar produz lugares” (2013, p. 51). E parte do meu processo de criação se dá com o *caminhar*, atribuído ao caráter de *andejo*. Penso que todos os trabalhos desenvolvidos em minha produção podem então configurar a criação de um *novo lugar* - ou *novos lugares* -, íntimos, gerado desde a captura fragmentada de qualquer espaço percorrido e experienciado, revisto, editado, que possuem um tempo nulo, que só é acionado durante a reprodução do trabalho artístico - audiovisual no caso desta pesquisa.

Tuan diz que “se pensarmos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento

74 Yi-Fu Tuan é um geógrafo chinês, precursor do movimento humanista na Geografia.

torna possível que localização se transforme em lugar” (1983, p. 6). Sendo assim, cada passo dado gera uma pausa e uma *localização*. Durante um deslocamento se configura com o passo a passo um *novo lugar* a cada movimento. Com este *lugar* configurado através do *andejo*, o *desejo* de capturá-lo tem uma intenção. Talvez um *desejo* de eternizar o momento, ou de eternizar a experiência, ou ainda, a possibilidade de reconstruir a partir do fragmento de áudio e/ou vídeo que foi capturado.

Para um artista, sua produção pode ser a construção de um *pequeno território* - gerado destes fragmentos, capturados, compreendidos, alterados e compartilhados -, re-significado a partir do sujeito que o produz, e depois, por quem o assiste. Para o surgimento deste *pequeno território*, penso na criação de um *trabalho-lugar*, para isto, conecto a ideia de Tuan (1983, p. 151) de que “o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado”. No campo da arte, penso então como *fundar* este lugar a partir de uma produção audiovisual. Os sons e as imagens acabam, cessam, desaparecem, os espaços se transformam, surgem novos, novas paisagens sonoras e visuais, quando estes são apreendidos por algum dispositivo de captura, transformados ou não em um trabalho de arte, mas guardados em algum suporte/dispositivo que os acomode, tornam-se eternos fragmentos a serem revisitados, re-significados em futuros *trabalhos-lugares*.

Este *andejo*, primeiramente me permite encontrar uma paisagem específica - seja ela visual ou sonora -, e a partir de então surge a possibilidade de uma captura. A utilização dos equipamentos se torna impregnada pela experienciação que cada espaço ou percurso podem gerar a percepção. O *andejo* afeta a experiência com as capturas. A respeito disso Anne Cauquelin⁷⁵ diz que:

é sempre a idéia de paisagem e a de construção que dão uma forma, um enquadramento, medidas a nossas percepções - distância, orientação, pontos de vista, situação, escala. Os dados do ambiente físico mantêm um contato estreito com os dados perceptuais formados pela paisagem (2007, p. 11).

Os percursos, como citados anteriormente, podem ser entendidos através de Careri (2013) como “o ato da travessia (percurso como ação de caminhar)” (p. 35), ou também, “a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico)” (idem). No meu caso, esta linha se apresenta em forma de gráfico - como apresento a seguir -, em forma de *andejos* que deixam gravados sobre o mapa da cidade diferentes rotas, diferentes maneiras de percurso e de habitar essa cidade. Ou ainda, “o relato

⁷⁵ Anne Cauquelin é uma reconhecida crítica de arte, pintora, filósofa, escritora e docente, tendo já publicadas, durante a sua longa carreira, obras incontornáveis como *As Teorias de Arte* e *A Invenção da Paisagem*.

do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa” (p. 35), que a partir do meu *estado de escuta* geram as capturas, e um trabalho audiovisual que apresenta este percurso como estrutura narrativa.

Os *andejos* trazem consigo, intrínsecos, o *desejo* de ser sensibilizado, de *afetar* e ser *afetado*, de poder imergir nos *fluxos* do dia a dia em um *estado de atenção sensível*, um *estado perceptivo*, um *estado de escuta*. Para atentar os olhos ao visual, e os ouvidos ao sonoro. Deixando que o tátil - o corpo - permaneça instintivo, explorando locais, reconhecendo a segurança e o perigo com o desconhecido. Permitir a fruição estética com as artes que me rodeiam, me influenciam, ir ao encontro dessa arte, desses artistas, dessas pessoas, desses locais. Acredito que alguns desdobramentos dados até então, e os conseguintes durante o texto, apontarão novas qualidades deste *andejo* - ao *andar* e ao *desejo*.

Projeto Andejos

O *Projeto Andejos* é a retomada de um processo desenvolvido desde a graduação, no qual trato do *corpo* e dos *locais por onde transito* como meu próprio ateliê. Em uma entrevista⁷⁶ a artista Janaina Tschape⁷⁷ disse, “eu queria simplificar a forma do meu próprio trabalho, e dentro disso eu comecei a usar meu próprio corpo como ponto de partida” (2009⁷⁸), e o *andejo* têm como sua maior característica o movimento, do corpo, da percepção visual e sonora deste *corpo*, que *andeja*, que percebe, que procura, que registra. Ambulante, *nômade*, em *fluxo*, uma mediação entre experiência e percepção, que me possibilita não necessitar de um espaço físico para trabalhar, os próprios *andejos* cotidianos exaltam o que há de trivial ao meu redor. Cativam uma escuta, um olhar, uma tatilidade diferenciada, distante do automatismo de nossos sistemas sociais, e possibilitam a partir de uma nova atenção este *andejo*. Um *andar com desejo*, de nunca parar, de ir adiante, de curiosidade, de ir em direção ao *novo*. Junto com esta ideia, utilizo ferramentas como extensões do corpo, uma câmera fotográfica, microfones, um computador com softwares e alguns instrumentos musicais, que juntos conseguem captar ou emitir as informações que necessito. Das linguagens experimentadas em minha produção, faço uso da fotografia, da música e do audiovisual. Compreender que *andejos* são estes, que se repetem que se renovam, foi fundamental para cada etapa desta produção, e cada etapa foi responsável por sua conseguinte.

76 Entrevista com a artista Janaína Tschäpe sobre sua instalação de vídeo durante o evento Primeira Pessoa, promovido pelo Itaú Cultural em novembro de 2006 a janeiro de 2007. Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=4JZXKG2xYO4> >

77 Janaina Tschäpe é artista plástica, trabalho com fotografia, vídeo, performance, pintura e desenho.

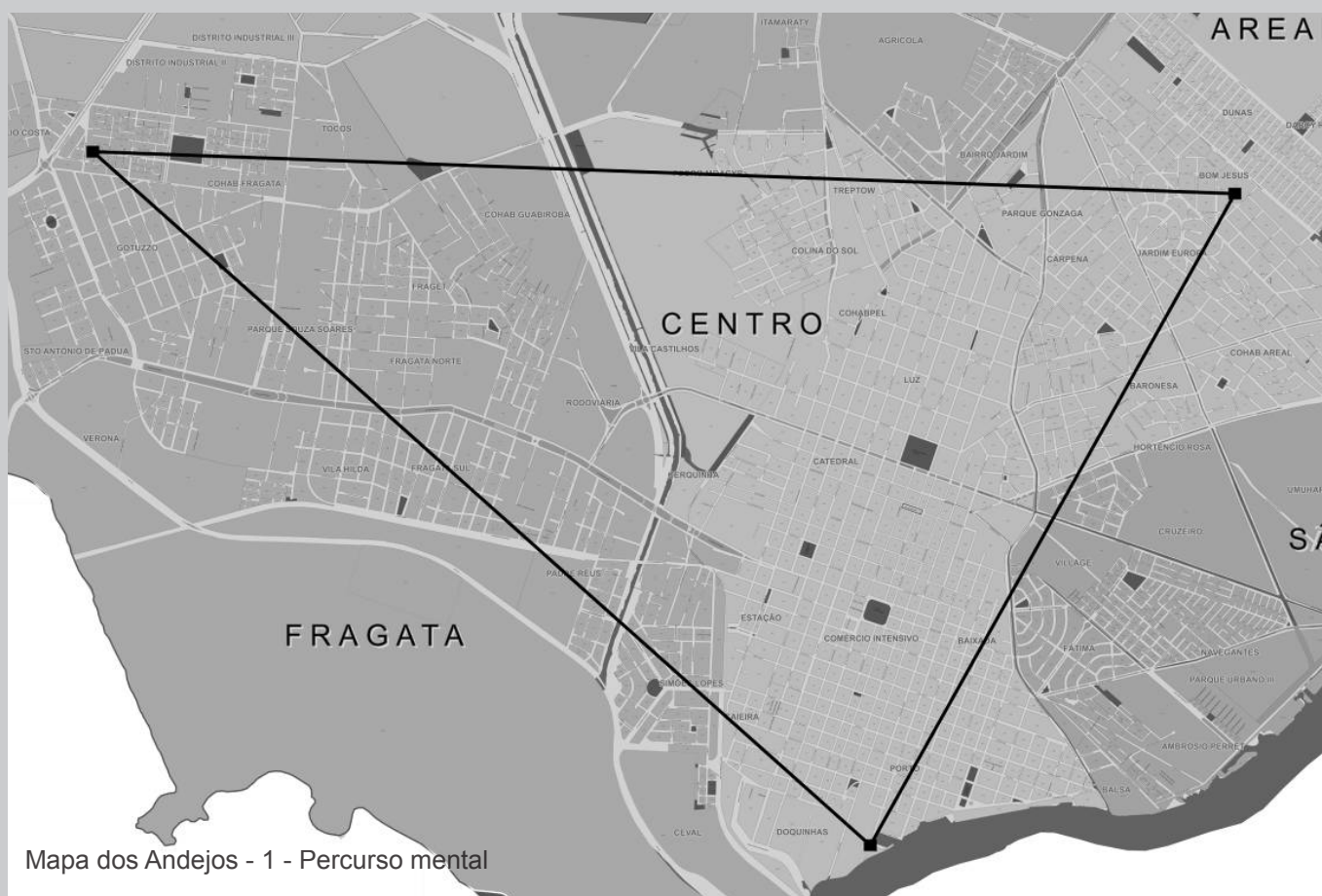
78 O ano de publicação do vídeo é 2009, mas a entrevista foi realizada em 2007. Como utilizo aqui parte da fala achei sensato referenciar o ano da publicação.



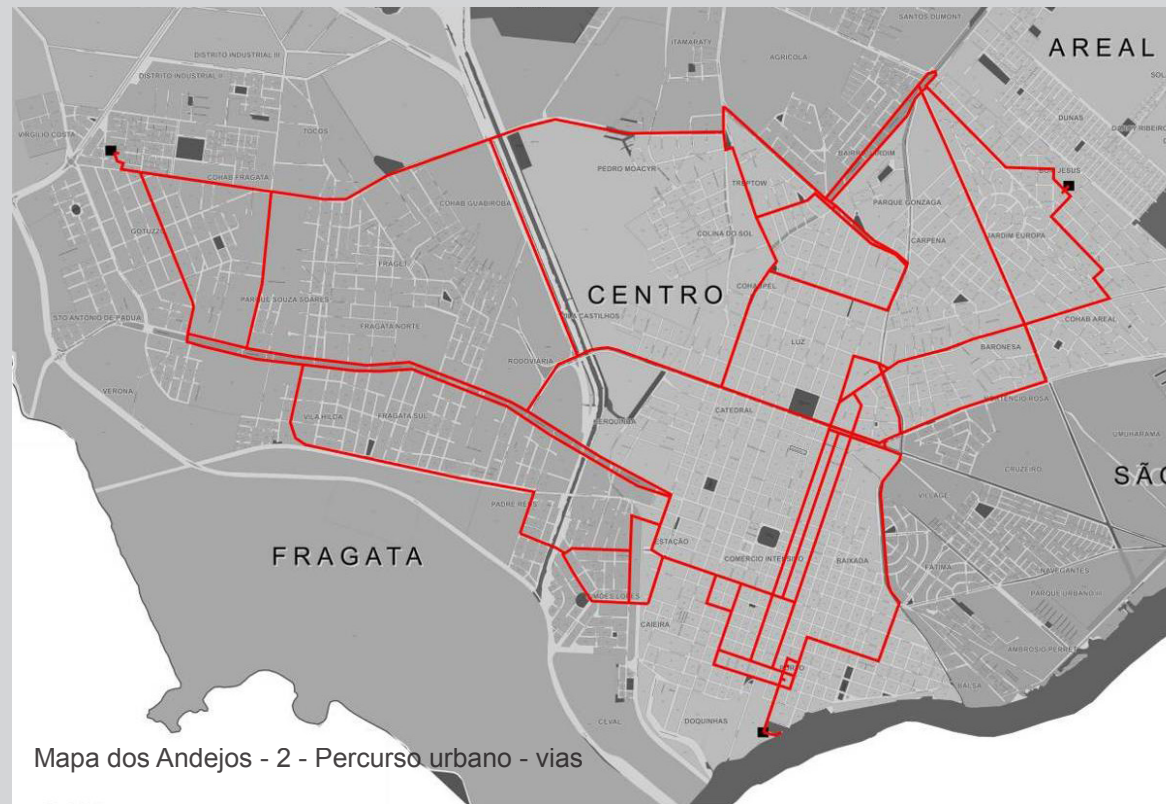
Identidade visual do Projeto Andejos criada à partir dos dois modos de percursos que registrei sobre a cidade.

Mapas – Registros De Percursos

Para um deslocamento qualquer, mentalmente idealizamos o ponto para o qual desejamos/necessitamos ir, o local onde nos encontramos e de que maneira faremos o percurso. Neste trabalho utilizei a ideia de linha reta, que seria compreendida imageticamente entre o ponto de origem e o ponto de destino. Este trajeto estaria além do que nos permite andar às vias da cidade - em uma questão de mobilidade urbana. Seria então como um voo, com decolagem e aterrissagem. Um *percurso mental* representado no exemplo a seguir:



Dessa maneira descobri que a partir de três zonas de convívio, imageticamente, crio/gero/inscrevo sobre a cidade de Pelotas⁷⁹ um triângulo, durante o ir e vir do dia-a-dia. Deste ponto em específico é que surgiu a proposta de *Cartografia do Andejo*, que junto ao *Estado de Escuta*, geram o título desta dissertação. Com o auxílio de um mapa observei que estas zonas de convívio estão em extremidades opostas da cidade, ao leste o bairro Areal (zona A), a oeste o bairro Fragata (zona F), e ao sul o bairro ou região do Porto (zona P). Com um *software*, comecei a traçar dentro deste mapa, as ruas que de fato utilizo, trajetos que desenvolvi para percorrer menores distâncias em menores tempos. Utilizando a *cor preta* para traçar o *percurso mental* – em linhas retas como no exemplo anterior –, e a *cor vermelha* para o *percurso real* como no exemplo a seguir:



79 Pelotas está localizada no extremo sul do estado do Rio Grande do Sul (RS), Latitude: 31° 46' 19" (S) Longitude: 52° 20' 33" (W).

Tenho sobre estes dois mapas espécies de rastros, registros de dois modos de deslocamento - além dos registros obtidos com a câmera, fragmentos destes percursos, que tratarei a seguir.

Sempre busco algo propositivo, a mim mesmo, em relação ao processo de como gerar os trabalhos, pois, entendendo como esta proposição funcionará para/em mim, de maneira geral, posso pensar como será com o público/expectador. Raquel Stolf⁸⁰, em um fragmento de sua tese traz um pensamento em relação à ideia de proposição, referenciando:

diretamente a idéia do artista como um propositor de experiências que não são necessariamente visuais, que envolvem outros sentidos, processos e situações a serem vivenciadas. Pensar o artista como um propositor foi algo sublinhado pelos artistas neoconcretos brasileiros [...] enfatizando-se aspectos experimentais da prática artística, buscando acionar no participante todos os seus sentidos, a partir de uma relação com suas proposições (2011, p. 284)

Estes mapas, junto ao audiovisual intitulado *Gravidade* - que tratarei a seguir - foram apresentados em uma disciplina⁸¹, e foi interessante essa parte propositiva que o mapa e o audiovisual propiciaram. São dois trabalhos conectados. Os vídeos e os áudios capturados foram gerados dos percursos apresentados no mapa. Logo a tentativa foi de localizar percursos incomuns entre o audiovisual e o mapa. De maior interesse para a pesquisa, além dos debates acerca do trabalho, foi perceber como o objeto mapa andou de mão em mão. Uma das propostas com esse mapa era para que todos os colegas grifassem com uma cor específica seus trajetos mais significativos sobre a cidade, ou, o deslocamento de suas casas até o local onde estávamos reunidos.

Nas duas imagens a seguir trago os grifos dos colegas criando novos percursos que se cruzaram aos meus.

Este mapa, me fez compreender a importância dada ao material impresso quando apresentado junto ao audiovisual. Aqueles que estavam pela primeira vez adentrando ao trabalho, conhecendo minha produção - sem me conhecer exatamente - passaram a estar conectados indiretamente com tudo que eu tinha imaginado de resultados com o trabalho.

80 Raquel Stolf é artista plástica, doutora em artes visuais e professora na UDESC para os cursos de artes visuais. Mais informações em: <http://www.raquelstolf.com/>

81 Disciplina chamada *Paisagens cotidianas e dispositivos de compartilhamentos*, ministrada pela professora Eduarda Azevedo Gonçalves, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV-UFPEL.





Esse material impresso pode ser um texto, mapa, foto, conceito ou procedimentos sobre o audiovisual ou o artista, mas deixou claro que, para uma publicação de maior escala qualquer material “extra” otimiza e aperfeiçoa os resultados e a interação com a proposição.

Voltando ao processo, compreendo que existe o acaso, mas entendo também que planejo uma série de atividades para cada trabalho, e dentro deste planejamento é que o acaso pode acontecer. Busco experienciar cada momento de cada uma das proposições, pois, a experiência advinda da contemplação perceptiva começa a criar pontos de importância a partir de cada trabalho, e estes pontos apontam formatos de como cada composição poderá funcionar. Na busca de um sentido renovado para estes trabalhos, percebo que junto à pesquisa, o caminho traçado pela própria e pelos processos criativos produziram este sentido. O cartografar, quando chego ao Projeto Andejos, retroalimenta todo o restante da produção. Ressignificou em mim através do próprio método, o sentido que eu estava procurando no trabalho, e, através de infinitas anotações, desenhos, mapas, gráficos acabei percebendo que desde sempre este método já era utilizado. “Todo relato é um relato de viagem - uma prática do espaço [...] Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam” (CERTEAU, 1994, p. 200). O próprio caminho da pesquisa do andejo trouxe estas pequenas transformações na compreensão do todo que venho fazendo.

Quando já não nos contentamos com a mera representação do objeto, quando apostamos que todo conhecimento é uma transformação da realidade, o processo de pesquisar ganha uma complexidade que nos obriga a forçar os limites de novos procedimentos metodológicos. O método, assim, reverte seu sentido dando primado ao caminho que vai sendo traçado sem determinações ou prescrições de antemão dadas. Restam sempre pistas metodológicas e a direção ético-política que avalia os efeitos da experiência para daí extrair os desvios necessários ao processo de criação (PASSOS, BARROS, 2009, p.30)

Esta etapa do Projeto Andejos, foi desenvolvida observando e absorvendo durante três dias os deslocamentos que faço diariamente sem percebê-los; Sobre estas práticas, amplio uma pequena compreensão: cada ida e vinda cria um rastro temporal destes deslocamentos, como se deixasse uma marca vincada nesses percursos.

O mapa é um documento de deslocamento de um cidadão que está em constante movimento. Penso aqui o mapa como dispositivo de compartilhamento, além da possibilidade de registros visuais e sonoros, e, dos fragmentos/memórias restantes destes andejos.

Capturas – Paisagens sonoras e visuais

A repetição diária de um mesmo trajeto deixa de potencializar em nós o trivial do que está ao nosso redor por se tornar parte da rotina. Dessa maneira só me sinto afetado por uma paisagem quando sua protuberância ou potência me invadem. Isso pode estar relacionado muitas vezes com locais extremamente amplos, ou então, confinados; locais com grande aglomeração de pessoas, ou, as ruínas de uma construção abandonada onde não existe mais a presença humana; locais barulhentos, silenciosos, aromáticos; um fenômeno da natureza, etc. Concordo com Dias ao pensar que “entre não ver e ver internamente” é que a paisagem se constitui. A autora diz ainda que:

Não se trata de ver tudo, de ver em panorama, mas sim de se aproximar para habitar, de detalhar para se situar, para olhar no mesmo, no espaço de sempre, a diferença (2008, p. 1082)

O que constrói em mim estas paisagens se dá pelo grau de impactação que elas exercem sobre minha percepção, podendo ser visual, sonora, olfativa, e de maneira geral, tátil.

Minha produção transita entre som e imagem. Em tentativa de apreender paisagens sonoras e visuais para este trabalho, durante três dias, passei a capturá-las. Com uma câmera GO-Pro centralizada ao vidro dianteiro do carro percorri as zonas A, F e P com os percursos apresentados nos mapas anteriores. Utilizo a primeira letra do nome de cada bairro da cidade: Areal (A), Fragata (F) e Porto (P).

A câmera capturou simultaneamente o som e a imagem destes percursos. Capturei em um segundo momento apenas o som de cada uma dessas áreas, individualmente. Além de sonoridades - da zona A – bairro Areal, e da zona P - do Porto -, capturadas em outros momentos, que utilizo na concepção sonora para o trabalho gerado.

A dúvida estava em como utilizar este material coletado. O mapa por si só, é um documento que amplia parte da noção que tentei trazer em relação aos meus deslocamentos - *percurso mental* e o *percurso real* como na imagem a seguir. Então defini que as capturas sonoras e visuais deveriam gerar outro trabalho, com outro título - *Gravidade*.



Mapa dos Andejeiros - 3 - Percurso real e mental

- PERCURSO - VIAS
- PERCURSO - MENTAL

Como seria se a gravidade invertesse a nossa condição espacial de ver a Terra? Estranha condição de peso e massa essa nossa, pesa sempre em direção ao solo. Enxergamos a esta altura pois nossos músculos e ossos nos mantêm eretos. Se a gravidade da atmosfera não nos empurrasse em direção ao solo, mas sim nos sugasse, como seria o ver? Caminharíamos com as mãos agarrados a objetos fixos no planeta. Veríamos de maneira extraordinária uma paisagem extraordinária.

Analisando parte da história da arte, encontro no documentário *David Hockney*⁸² e *o Conhecimento Secreto*, que 400 anos antes da invenção da fotografia, os artistas/pintores utilizavam espelhos e lentes no processo de criação para captar imagens realistas na tela de suas pinturas. Hockney (2003) descobre que aconteceu uma passagem brusca entre o estilo “simples” da pintura medieval para a perfeição do estilo flamenco, dos primeiros renascentistas e barrocos. Nisso, meu interesse está relacionado aos primeiros usos dessa ciência, que segundo o autor “o único equipamento era um pedaço de vidro”.

Segundo Hockney, em torno de 1400, artesãos e pintores de uma mesma região, em Bruges⁸³, frequentavam e participavam das mesmas atividades. Com a criação de espelhos, e em seguida, pequenas lentes para lunetas e telescópios, os artistas da época, especificamente pintores, descobriram que estes produtos advindos do vidro tinham o poder da projeção, da reflexão de imagens. Noções pré-fotográficas. Mesmo que com resultados em pequenos formatos a evolução foi notável, o avanço das técnicas gerou algo novo, instaurou um ponto de mudança na arte. Sofremos uma reeducação estética do olhar nesse momento.

Ao descobrir como era possível realizar esse tipo de experimento, em virtude do interesse e produção com fotografia no ano de 2010, fui atrás do material necessário. O ponto específico que me interessa aqui é que, ao pegar um espelho côncavo, e depois, também uma lente de lupa, através de uma janela consegui projetar a imagem de um cenário externo, iluminado pela luz ambiente, na parede interna de uma sala com baixa luminosidade. A partir de uma relação espacial entre luz e sombra, enquadramento, ângulos e variação da visibilidade de foco do que estava sendo projetado, compreendi o porquê da complexidade e mistério na época da descoberta, pois, também me espantou.

Destas compreensões históricas de caráter investigativo, apesar de serem superficiais neste caso, o que me ajuda a pensar o desenvolvimento do audiovisual Gravidade, foram os formatos de como essa imagem é projetada por um pedaço de vidro. No caso de um espelho, o foco tem uma limitação e sua projeção é tal qual o ambiente/objeto projetado. Já com uma lente, a imagem projetada é

82 David Hockney é um pintor, cenógrafo, fotógrafo e gravador britânico.

83 Bruges é uma cidade da Bélgica, capital da província de Flandres.

invertida horizontalmente – de cabeça para baixo. De toda essa contextualização, este segundo caso foi o impulsor deste trabalho.

O experimento motivou que a captura de imagens desde trabalho fosse realizada já com a câmera de cabeça para baixo obtendo um resultado como no exemplo a seguir. Talvez pudesse resolver isso durante a edição, mas entendo que este procedimento fez parte da construção de um pensamento, pautado numa experimentação e experiência anterior - o espelho e a lente da lupa.



Still de video - Gravidade - 2014

Isso gerou em mim uma inquietação de saber que o primeiro formato de projeção para assistir imagens em movimento - como o cinema e a televisão de hoje -, foi pré-concebido pelos pintores da época. Um filme a cores. Que viam em movimento seus temas, primeiramente com os espelhos, e a seguir, com melhor qualidade de foco, as lentes que eram produzidas para lunetas e telescópios. Ao passar por esta experiência de projeção, notei que o tempo de observação também era fundamental para compreender a composição e o enquadramento que estava sendo projetado. Fiz uma escolha a partir do estranhamento. O formato e resultado que interessou do experimento, com a lente que projetava a imagem invertida horizontalmente, foi a instabilidade e o desconforto gerados pela imagem. Então, minha ideia foi de produzir um trabalho que desse conta de apresentar estas especificidades.

Não obtive resultados satisfatórios com a câmera na mão, por causa do movimento e trepidação. Como no audiovisual *Arranco* citado anteriormente, precisava de algo que fizesse o movimento como de um *travelling*. Ao prender uma câmera centralizada no vidro do carro, realizei alguns testes e descobri que poderia percorrer longas distâncias que tudo estaria sendo capturado sem a preocupação com o ato de capturar. Observo também que se estes percursos e capturas fossem realizados com outro tipo de transporte alteraria completamente a relação espaço-temporal – bicicleta, ônibus, skate, helicóptero, drone, etc. Esta etapa do processo indica e motiva a construção de novos trabalhos, pensando os formatos de captura que apresentem outros pontos de vista que não aqueles do olhar que fotografa.

Após os primeiros embates sobre os percursos feitos - *real e o mental* -, com o auxílio dos mapas e da captura das paisagens sonoras de cada uma das zonas de convívio, consegui através da imagem em movimento traçar este paralelo entre a descoberta que os pintores fizeram no entre os séculos XIII e XIV, e, o que experienciei setecentos anos depois.

Utilizo o som e a imagem de maneira não sincrônica. A partir da reprodução e visualização de imagens silenciosas fiz a montagem sonora, utilizando áudios simultâneos, sobrepostos em alguns casos, para que soe como uma ambiência acústica complexa, podendo então ser convergente ou divergente se tentarmos estabelecer uma relação com a imagem.

A provocação neste trabalho está na escolha do formato de reprodução do vídeo – de cabeça para baixo – como se girasse 180° horizontalmente. Pensei o título em relação a nossa condição de ver o mundo, gravidade, se ela mudasse nossa relação visual com o ambiente ao redor tudo seria completamente diferente. Ouviríamos da mesma maneira, mas necessitaríamos de uma reeducação do olhar, pois como acontece ao visualizarmos este trabalho, perdemos a referência da cidade, temos nossos olhos no chão, e temos como referência uma extraordinária paisagem, o céu, em sua amplidão, o infinito. *Gravidade* propõe a percepção um avesso a partir da visão, e, a duração do audiovisual permite um tempo maior de troca, de imersão com o trabalho.

O Andejo em Estado de Escuta

Através desta pesquisa, compreendo que o *andejo* é o motivador do *ver*, do *ouvir*, do *esculpir* e do *fundar*. Meu *estado de escuta* gerou dois indicadores - definidos a partir deste texto como uma proposição estética -, o *olhar-andejo* e a *escuta-andeja*. Fizera sentido quando descobri que ao defini-los e entendê-los melhor, mais próximo fiquei da compreensão de que neste *andejo* também estão atrelados o *esculpir* e o *fundar* - termos que tratarei a seguir. Esta *cartografia do andejo* acomoda a pesquisa, o pesquisador, os processos criativos, os trabalhos artísticos e tenta dar voz a cada uma destas partes ao mesmo tempo que espera que elas falem por si só.

Tal processo se dá por uma dinâmica de propagação da força potencial que certos fragmentos da realidade trazem consigo o que não pode se realizar sem uma imersão no plano da experiência. Conhecer o caminho de constituição de dado objeto equivale a caminhar com esse objeto, constituir esse próprio caminho, constituir-se no caminho (BARROS, PASSOS, 2009, p. 30, 31).

O que procuro em minha produção é parte do trivial que absorvo da vida, desdobrando-a em subjetividades. Na *escuta-andeja* associada a meu *olhar-andejo* - em constante combate ao lado pragmático e focal desse olhar - é onde descubro esse trivial. Embarcado numa produção teórico-prática, permaneço em constante atenção com o navegar, concordando com a autora Virginia Kastrup ao dizer que:

A atenção do cartógrafo é, em princípio aberta e sem foco, e a concentração se explica por uma sintonia fina com o problema e no problema (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2010, p.40).

Essa combinação entre *ver* e *ouvir* é que constitui o meu *estado de escuta*, é nele que absorvo a carne do mundo, ideia que Pallasmaa aborda no livro *Os olhos da pele*, dizendo o seguinte:

A própria essência de nossa vivência é moldada pela tatilidade e pela visão periférica afocal. A visão focada nos põe em confronto com o mundo, enquanto a visão periférica nos envolve na carne do mundo (2011, p. 10)

Compreendo então que tudo que é periférico e não focal, faz parte dessa carne mundo, que não notamos, ou sequer vemos, mas influenciam nossos estados perceptivos. Baseado nessas considerações é que proponho através da *escuta-andejo* e o *olhar-andejo*, um *estado atenção* para/com o presente, de se deslocar, de perceber, de re-significar todos, ou parte, dos acontecimentos diários. Este é um *estado de escuta*, que se desdobra para além de ver e ouvir, em sentir. É ver com os ouvidos, ouvir com os olhos, e sentir através do corpo como um todo.

Um Olhar-andejo

Defino o *olhar-andejo* como um olhar que procura aquilo que nunca viu. Algo que possa estar em novos ou repetidos locais, paisagens visuais, fragmentos de vídeos, objetos, rostos de pessoas ou qualquer tipo de imagens bi-dimensionais. Um olhar que possa tornar o olho poético através de um *estado de escuta*.

Levando em consideração que “a visão ocupa cerca de 87% de atividades entre os cinco sentidos, nos dá a impressão de que a realidade é o que vemos” (OKAMOTO, 1996, p. 89), “com efeito, não se gosta do que se vê, olha-se para aquilo que se gosta” (DEBRAY, 1993, p. 197). O pensamento de Jun Okamoto⁸⁴ associado ao de Debray incidem no que constitui um olhar pragmático, que é contaminado de preconceitos, normas, modos, regras. Aqui se faz necessário um *desvio*, para um *olhar mais sensível*, que se aproveite das percepções dos outros sentidos, que se permita desacelerar, reduzir o ritmo ótico-caótico em que nossos olhos encontram-se inserido. Mafessoli diz que:

Talvez seja preciso deixar que o eu e, naturalmente, o eu crítico, se dissolva, para melhor ouvir a sutil música nascente, para melhor dar conta da profunda mudança que se opera sob nossos olhos (MAFESSOLI, 1998, 112)

Se por um lado “nossa nova inatenção ótica não deve pouco à revolução das telecomunicações e dos transportes” (DEBRAY, 1993, p. 200), por outro, “o único sentido que é suficientemente rápido para acompanhar o aumento assombroso da velocidade do

mundo tecnológico é a visão” (PALLASMAA, 2011, p. 21). Ao mesmo tempo em que somos prejudicados pela poluição visual - das mais variadas maneiras -, precisamos acompanhar, ver, compreender de perto o que nos acontece. *Um estar entre. Um estado de escuta* que se instaura.

A proposição de um *olhar-andejo* prevê um olhar em *estado de atenção*, que assim como a *escuta-andeja* - que tratarei a seguir - pode estar em movimento mesmo estando parado, ou ainda, parado estando em movimento. Seria como ter um olhar fixo em uma paisagem estando sentado em um ônibus em movimento. Ou, um olhar móvel, que circunda o espaço, que observa tudo mesmo quando o corpo está sem movimento.

Este *olhar* se desenvolve atrelado ao conceito de *andejo*, pois existe um *desejo de andar* para descobrir coisas novas assim como existe uma procura de ver o *novo*, que pode ser também, re-significar ou rever algo já visto, muitas vezes algo que está presente em nosso cotidiano e nunca havíamos notado. Úrsula Silva (2007 apud HERNÁNDEZ, 2014) diz que o cotidiano:

[...] não é o que fazemos todos os dias do mesmo modo, o cotidiano é uma época, um momento no qual nos encontramos inseridos, e no qual precisamos nos encontrar como diferentes, ou seja, algo que nos identifica, que desenha um traçado, um esboço, não para nos fixar, mas para ser o nosso ponto de partida para o novo, para a criação. É o porto de onde, todos os dias, podemos partir para novas investidas, é uma origem segura, fonte de uma multiplicidade de destinos. É fonte, é origem, não é ponto final. É ver, e ver de novo, cada dia o mesmo, e cada dia poder dizer algo novo daquele mesmo [...] Mas o importante é aprender a ver, estar aberto para a eterna novidade do mundo, o novo que se instaura nos significados que também já estão aí (2014, p. 94).

Com base nesta ideia de procurar o *novo* a partir do próprio cotidiano, ou, usar este cotidiano como base para novas investidas é que se une o *andejo ao olhar*. Segundo Pallasmaa (2011), possuímos uma visão focal e uma visão periférica - afocal. A percepção periférica inconsciente (2011, p. 13) é tudo que não está em/no foco, é o que nos envolve no mundo, na carne do mundo, e nos permite experiências espaciais e temporais. Esta visão periférica, esse olhar “não focado de nossa época, assolado pela sobrecarga sensorial, talvez chegue a abrir novas esferas de visão e pensamento, liberadas do desejo implícito que os olhos têm por controle e poder” (idem), combatendo então o pragmatismo do olhar, e compreendendo que essa “perda do foco pode liberar os olhos de sua dominação patriarcal histórica” (idem).

O pintor Carlos Vergara⁸⁵ - numa entrevista para um documentário⁸⁶ - apresenta de maneira poética um pensamento dizendo que: “tornar o olho poético é função do artista [...] é dar para o olhar a capacidade de ver poesia” (2010), e esta poesia está ao nosso redor, nas coisas, na vida, na arte, nas pessoas, no banal. Bachelard diz que “O homem da lupa toma o Mundo como uma novidade” (1993, p. 163). Nosso olhar deve ser essa lupa, que nos permite ver diferente, enxergar o *novo*.

Proponho a partir desta pesquisa, com o *olhar-andejo* e a *escuta-andeja* dois modos diferentes de *olhar* e *escutar*. Uma proposição para/com o cotidiano e as infinitas situações de paisagens visuais e sonoras que nos rodeiam, tentando então percebê-las como sugere Dias:

Podemos, talvez, evocar a maneira como vivemos o espaço, como nos relacionamos com ele criando os elos sensíveis que nos fazer ver em meio ao excesso de apelos sensoriais, a singularidade de uma situação-em-paisagem (DIAS, 2011, p. 3773).

Ou ainda, para uma fruição e imersão com os trabalhos, proposições e obras de arte. Estes *modos atentos* propõem um tempo perceptivo diferente do tempo cronológico de nosso dia a dia, um tempo mental, de contemplação que pode ser acionado através daquilo que se eleve à nossa percepção.

Geralmente, quando sou interpelada por um detalhe inesperado no espaço cotidiano, a cidade se eleva diante dos meus olhos. Uma janela se abre, tudo parece diferente, o mesmo já é outro; o caminho de sempre ganha outro contorno. Esses instantes inesperados e fugidios trazem o arrebatamento porque somos atravessados por aquilo que olhamos, tocados pelo espaço que nos envolve [...] Como um viajante, atravessar o espaço que nos envolve é então habitá-lo, implicar-se, aproximar-se para focalizar os detalhes que nos engajariam em uma nova percepção. Novamente, aproximação e tomada de distância, em que, pelo olhar, uma situação em perspectiva se concretiza, trazendo em si a profundidade necessária para que o espaço a nossa volta ganhe em espessura... densidade e intensidade, despojamento e atenção (DIAS, 2011, p.3772, 3780)

85 Carlos Vergara (Santa Maria RS 1941), gravador, fotógrafo e pintor.

86 Documentário de Marcos Ribeiro, intitulado A Obra de Arte. Brasil: 2010.

O *olhar-andejo*, através do *estado de escuta* revela então como olhar diferente, como perceber uma paisagem para experienciá-la, poder imergir em suas especificidades, poder habitá-la independente da maneira como ela se configura para o *olhar* através do *andejo*.

Ter esse olhar é ter o horizonte no olhar, é possuir o sentido de deslocamento, incluindo na finalidade prática de nossos trajetos, o sensível. Essa paisagem que convoca o corpo e a alma nos engaja, nos enlaça ao espaço (DIAS, 2011, p.3781).

Parte destas compreensões e proposições sobre o que seria o *olhar-andejo* se aplicam a *escuta-andeja* - tratada a seguir -, e vice-versa. Outra parte destas duas compreensões irá compor também a ideia/conceito de *andejo*.

Uma Escuta-andeja

Tentaria defini-la como uma *escuta* que procura aquilo que nunca ouviu, ou, que procura escutar diferente tudo que já ouviu, ou ainda, aquela que procura tornar poética as *paisagens sonoras* através do *estado de escuta*. Em novos ou repetidos locais, fragmentos de áudio, em vozes, músicas ou ruídos. É um *estado de atenção* auditivo, perceptivo.

Para escutar, como se deve, para que a alma acolha a palavra que lhe é endereçada, é fundamental uma economia dos gestos e palavras, um silêncio ativo e um certo recolhimento (ARANTES, 2012, p.93)

Compreendo muitas vezes em qual *paisagem sonora* me encontro, pois, diversas coisas produzem sonoridades e conhecemos uma vastidão delas, me coloco em atenção para percebê-las. Nossa educação e formação auditiva começam durante a gestação. Enquanto nos desenvolvíamos envoltos em uma placenta, já estávamos percebendo as sonoridades e aprendendo com elas. Seriam incontáveis todas as sonoridades que registramos desde então, pois, basta a enunciação de um ruído para percebemos a possível direção e também o que poderia ter emitido a sonoridade. Entendendo que a *paisagem sonora* pode ser qualquer campo de estudo acústico (SCHAFER, 1997), quando estamos com a escuta em movimento - mesmo estando parados - existe um emaranhado de sonoridades ao nosso redor, que ao longo do dia vão se transformando, se potencializando. Existe uma diminuição

com a chegada da noite e madrugada, até iniciar o dia e tudo começar novamente, de maneiras diferentes. Arantes e Stolf, através de uma riqueza de detalhes nas descrições, conseguem trazer poesia a escuta e contribuir para o que seria uma escuta-andeja:

Não se habita o mundo da mesma forma quando nos pomos a escutar o silêncio da noite, o farfalhar do vento nas folhagens, as ondas do mar quebrando na praia [...] quando se escuta o lamento da terra seca, o leite vazio do rio [...] Escutar é uma alegria, é se deixar afetar pelos ruídos do mundo, pelo estalar dos dedos em noite fria ao redor da fogueira [...] podem ser outras imagens, outras letras, outras línguas, outros acordes, outros batuques e transes (ARANTES, 2012, p. 93)

os primeiros sons que escuto quando acordo pela manhã, antes ou depois do despertador tocar, constituem uma massa de ruídos composta por várias camadas que vão se entrelaçando, como uma trança de cabelo, como um novelo ou um prato de macarronada: camadas de sons de passarinhos, o rumor do ar em movimento, o vento que varre o começo do dia, outros pássaros passando pelos arredores do jardim e pela mata do terreno ao lado de casa, e sempre alguns carros, ao longe, arrastando um barulho de fumaça, que de perto mais parece o rumor de um móvel pesado sendo mudado de lugar. Por vezes, a chuva abafa as esquinas dos barulhos e alisa as escutas (STOLF, 2008, p. 53)

Schafer, no livro *O ouvido pensante*, diz que é preciso “aprender a ouvir a paisagem sonora como uma composição musical” (1991, p. 289). Torna-se necessário aqui o *estado de escuta*, que é perceptivo, que aprende a *ouvir* e passa a *escutar* (BARTHES, 1990). Deixa de compreender apenas o fenômeno fisiológico de ouvir, tendo a possibilidade de poetizar o fenômeno psicológico que é escutar. A *escuta-andeja* está ligada a está segunda ideia e atrelada a possibilidade dos *fluxos* com o *andejo*, que não dependem somente de estar em movimento. *Andejar em estado de escuta* potencializa tudo que nos circunda. Fátima Santos⁸⁷ traz uma relação interessante entre *andar* e *escutar*:

87 Doutora em Música e professora adjunto C da Universidade Estadual de Londrina, no departamento de Música e Teatro.

Como um nômade, o ato de escutar torna-se um vagar de qualquer lugar a qualquer lugar, a qualquer momento, deixando de lado pontos de vista fixos e lançando-se ao próprio jogo da sensação. O trajeto mobiliza a escuta (SANTOS, 2002, p. 21).

Posso estar gravando uma banda tocando ao vivo, posso usar uma música dessa banda, enquanto toca um celular, ligo o carro e escuto um cachorro latir, próximo a um sino soando a meia noite na catedral. Um vento silencioso que assovia à janela quando aumenta sua força. O som não cessa enquanto fecho os olhos, o som não cessa quando tampo os ouvidos, mesmo em um espaço de total silêncio os ruídos do corpo passariam a ser percebidos. Nosso coraçãoalaria mais alto que o silêncio, nossa respiração atravessaria o calar. Sem o coração e o respirar não estaríamos presentes para ouvir o silêncio, ou, deixaríamos de estar vivos para que este acontecesse. O som, que nos invade, que sossega e desassossega o corpo, que reage a estímulos, que atenta, assusta, conforta, mesmo descolado da visão nos afeta.

A audição, também é direcionada ao que atenta como instinto, como diz OKAMOTO (1996) “por estar permanentemente aberto, o ouvido tem um significado inconsciente muito profundo e relacionado à segurança em primeiro lugar” (p. 107); e, segundo Pallasmaa (2011), “o espaço analisado pelo ouvido se torna uma cavidade esculpida diretamente no interior da mente” (p. 47). Então, “a audição estrutura e articula a experiência e o entendimento do espaço” (id., p. 47). Mas existe a *audição periférica*, que nutre nossa experiência, de maneira ativa. A atividade do ouvido é tão refinada que mesmo tapado escuta. Todos os sons são reconhecíveis e associáveis à medida que repetidos. Os sons do ambiente em que estamos inseridos são reconhecidos mesmo no escuro, nossa *escuta é integral*⁸⁸.

O ouvido está em estado de alerta, escutando ativamente, desde os sons mais próximos até os mais distantes, de maneira perspectiva, percebendo claramente tanto os sons mais evidentes, em um primeiro plano, quanto àqueles sons de fundo, pertencentes a um segundo plano. Esse tipo de paisagem possibilita uma escuta dos detalhes sonoros nela envolvidos; uma escuta ativa (SANTOS, 2002, p. 35)

Esta *escuta-andeja* é uma proposição para *refinar o ato de ouvir*. “Acariciamos os limites do espaço com nossos ouvidos” (PALLASMAA, 2011, p. 48). Acariciamos para compreender o entorno, o ambiente e as paisagens que nos rodeiam, uma tentativa

88 Exceto em portadores de deficiências auditivas.

de fruição estética através de referências sonoras julgadas como possíveis para uma imersão. O autor ainda diz que:

Fechamos os olhos enquanto dormimos, ouvimos música ou acariciamos nossos amados. [...] A visão isola enquanto o som incorpora [...] eu observo um objeto mas o som me aborda; o olho alcança, mas o ouvido recebe (id., p. 43, 46)

Escuta-andeja é uma ligação entre o corpo e o meio, entre a percepção deste corpo introduzido em um ambiente qualquer, que lhe afete os sentidos. No *fragmento 9* - extraído do trabalho *Repositório dos Sentidos* - atravesso um túnel carregando a câmera na altura da visão, e cuidava os passos para não tropeçar em um terreno completamente irregular e sem luz à medida que me aproximava de seu centro. Dessa maneira, o *ouvir* e o *escutar* estavam presentes, me guiaram atentando à segurança com a *paisagem sonora* de um local inóspito e novo para mim. Em seu livro, Pallasmaa cita⁸⁹ e apresenta uma compreensão de Steen Eiler Rasmussen⁹⁰ a partir do filme *O terceiro Homem* de Orson Welles⁹¹, dizendo que a “orelha recebe o impacto tanto do comprimento quanto da forma cilíndrica do túnel (2011, p. 48). Nesse ponto o *escutar* foi atravessado pelo o *ouvir* e vice-versa.

Durante a construção sonora para o vídeo capturado neste percurso, se misturaram o som ambiente do local junto a uma música incidental - que já havia separado em outro momento, pois, encontrei características espaciais nos solos de guitarra misturados em um instrumental desacelerado. Esta música contribuiu para aproximar a atmosfera que percebi no momento da experiência - o da captura -, revivi no momento da visualização e recriei no momento da edição.

Uma *escuta-andeja* pode estar parada quando em movimento, ou também, em movimento mesmo estando parada. É uma escuta fragmentada que percebe segundo após segundo, que *escuta o porvir*. Esta escuta está ligada ao *andejo*, ao movimento, de buscar algo, o *novo*. Quando o corpo está parado a *escuta-andeja* é pleno movimento, quando ouvir está em repouso o *escutar andeja*. Quando o corpo está em movimento, a *escuta* permanece *entre* o movimento deste corpo e a tentativa de apreender os infinitos acontecimentos ativados por um deslocamento.

A *escuta-andeja* atualiza o olhar, percebe, apresenta, revela a direção do que não está ao alcance do olho. O *olhar-andejo* é seu complemento, e vice-versa.

89 (1993, PALLASMAA apud RASMUSSEN, 2011, p.225)

90 Steen Eiler Rasmussen (1898-1990) foi um dinamarquês arquiteto e urbanista, professor na Academia Real Dinamarquesa de Belas Artes.

91 George Orson Welles (1912-1985) foi um cineasta estadunidense.

Um andejo que funda

Compreendo que através da *escuta-andeja* e do *olhar-andejo* realizei todas as capturas para os projetos desenvolvidos e apresentados, e, a partir da edição tão impregnada e esculpida por estes *andejos*, trago a ideia de *fundar* com um trabalho audiovisual, um trabalho-lugar. Que pode ser percebido, revisto, recriado a partir da experientiação individual de cada expectador. Como uma máquina do tempo, através de sua capacidade espaço-temporal o audiovisual quando acessado propõe e conduz a uma imersão. Recriado de vistas, olhares, observações e experientiações de espaços comuns a todos, que se tornam lugar quando notado, habitado e ressignificado de outra maneira. São recortes, fragmentos de diversos momentos experienciados, advindos do *andejo*.

Alargam a potência deste *trabalho-lugar*, tornando-o um *território individual*. Passível de ser visitado, este pequeno território de um, passa a ser como uma cidade que recebe olhos provoca e convida para uma fruição no campo do bidimensional o que foi da experiência com o tridimensional. Cada visita ou revisita destes olhares alargam a temporalidade e espacialidade destes fragmentos, mas, não alteram o estado da cidade/lugar apresentada. O estado de congelamento - qualidades do papel impresso, da fotografia ou imagem - representa o tempo que é nulo no trabalho audiovisual, mas que, basta ser acionado numa reprodução que ele passa a existir. Ou seja, atualizamos o conteúdo à medida que o acionarmos ou re-assistirmos.

As distâncias variam. Ora vista muito de perto, ora vista muito de longe através dos sons e imagens, nesta cidade de um, o que é dito em textos também aponta, indica, diz, quem a habita e como são as percepções deste *território*.

Cada sequência ou temáticas apreendidas, contrastam, convergem, divergem e voltam a se inter-relacionar. O céu, a água, a ferrugem, diversos ambientes de natureza, espaços arquitetônicos inabitados, alguns indícios de corpo, uma presença de vazios, de fendas, de frestas, constituem um *trabalho-lugar*, e também, esta espécie de *cidade de um*, um mini-mundo.

Em potencial, este trabalho indica uma maneira de seguir construindo a partir do *andejo*, novos fragmentos - imagens, textos, mapas -, *novos lugares*. Novos audiovisuais para constituírem novos e pequenos territórios. A ideia de *trabalho-lugar* nesta pesquisa passa a ser fundado pelos *andejos*, estes, que são frutos de uma percepção cada vez mais aguçada com os processos de criação, com os procedimentos, com os posicionamentos. Com o *desejo* de eternizar através do áudio e do vídeo os espaços da(s) cidade(s) que assim como nós está (estão) em plena transformação. *Fundo* a partir da memória, das lembranças e experiências *novos lugares* a partir dos trabalhos.

Este *anejo* é responsável pela maneira como me comporto, assim como a maneira que me comporto também é responsável por este anejo. As escolhas, os posicionamentos, o modo como me desloco, como utilizo o equipamento, como procuro e defino quais serão os percursos e quais paisagens capturar em áudio e vídeo. *Anejar* me permite refletir sobre as leituras, potencializa as escritas, areja os dias. Noto também o quanto a ideia de editar está impregnada por este *anejo*.

Hoje com o audiovisual, compreendo que além das relações tecidas entre as duas linguagens, a experiência com algumas *paisagens reais* – visuais e sonoras - exercem influência na criação de outras tantas *paisagens digitais* – em minha produção. Este processo parece infinito, para não ser entendido, pela quantidade de fragmentos armazenados, associados às possibilidades geradas por futuras capturas, ideias e composições. Penso durante a pesquisa em editar como *esculpir o tempo*, e compreendo que o próprio *anejo esculpe* todas estas escolhas. Sou *esculpido* por este *anejo*. Ele se tornou um posicionamento em relação à vida, ao mundo.

Quando Cao Guimarães diz: “a minha obra nasce no abismo que se forma entre o “eu” e o “outro” (2009, p. 46), penso que esse abismo pode ser *explorado, experimentado*. Para falar com o próximo, me aproximar, falar pouco de mim, apresentar o que faço, e ouvir, absorver o que esse outro tem a me dizer, ou sobre si ou sobre *as coisas*.

Compreendo que, quanto mais pessoas eu conhecer, quanto mais atividades eu desenvolver em coletivo, melhor será e fará para a arte que produzo, debato, pesquiso. *O pensamento em direção direção a algo de outra ordem*. Com as pessoas me sinto vivo, e sinto que se mantêm vivos alguns assuntos, debates, conceitos, ideias e as próprias experiências. Num momento onde a falta de atenção e tempo corroem e destroçam relações entre os seres humanos, percebo que, estar junto ao mesmo tempo é uma necessidade e um dos grandes luxos dos nossos dias. Guatarri diz que “a única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo (1992, p.33).

Através do *anejo*, ponho isso em prática também no dia-a-dia, as práticas com a arte se refletem e são refletidas em meu cotidiano por esta condição do *anejar*. Este *andar com desejo* é um estado individual, singular, mas, que ecoa quando posto em prática e compartilhado. Ao rever estas condições em meu cotidiano passo a ser *esculpido* por meus próprios anejos. Cada ida e vinda, cada origem e destino, cada partida e chegada, cada atitude, cada pessoa, cada encontro esculpem meu modo de ser, deixando gravados em mim um pouco dessas experiências. Segundo as palavras do terapeuta norte-americano Gotthard Booth⁹²

92 Gotthard Booth (1899-1975) americano, médico especializado na prática da psiquiatria em doenças crônicas físicas, medicina psicossomática, e estudos da relação entre religião e saúde.

(apud PALLASMAA, 2011, p, 32) “nada dá ao homem mais satisfação do que a participação em processos que ultrapassem o período de uma vida individual”. Pessoas se eternizam em seus feitos, atos. (*Porque não projetarmos algo para a eternidade?*)

Tem sido assim desde que comecei a compreender o mundo ao redor. Na prática de quase duas décadas, dez anos iniciais através da música e os últimos em paralelo com as artes - de nível acadêmico. A necessidade de trazer para dentro da minha produção as experiências com a música, de longa data, de certa maneira ampliaram as fronteiras do meu trabalho. O fato de desdobrar minha produção anterior em fotografia com as experiências advindas da música emergiu o audiovisual como linguagem de trabalho.

Com o pensamento de um músico é que atravesso todas as etapas processuais de minha produção e tento compreender o quão metodológico é esse pensamento, que cria estratégias, que permite, que nega, que omite e que determina todos os passos à pesquisa. Reafirma o *método cartográfico*, surge do processual, de um caminho construído durante o caminho, ou seja, de um *andejo* construído durante o *andejar*. Pois assim como na música, faço a arte para o próximo. Meu pensamento e desejo como *músico* é de poder *musicar* as coisas, *musicar* a vida, de estar *musicando* algo e após esta tarefa, apresentar a *música* que foi composta.

Estes *andejos* só aconteceram, durante todo este tempo porque nunca deixei de ter *desejo*, de *andejar*, de buscar *algo novo* para meus dias, sozinho ou no coletivo. Durante todas as transições que apresentei aqui - das mídias, dos vícios, das pessoas, das perdas, das escolhas, das compreensões, das buscas, das conquistas - o *andejar* me *esculpiu*.

Ao tentar compreender o que seria *esculpir o tempo* em minha produção, descubro que sou *esculpido* diariamente por esta postura que tenho em relação à vida. O *andejo* *esculpe*, e permite *esculpir*.

Dizer por que *andejo*, capturando imagens e sons para criar um banco de dados, gerando uma produção que atenda a linguagem audiovisual, no campo da arte contemporânea, se tornaria impossível. Talvez os fragmentos falem por mim. Compreendo que do processual, gero novas paisagens com *atmosferas sonoras* e *visuais*, que juntas tecem o corpo dessa produção e pesquisa, e na medida em que amadureço ambas, algo de mim fica impresso a esses resultados, fazendo com que os deixe para trás, em aberto para que outros (as) tantos (as) receptores (as) em potencial possam experienciar, imergir, fruir. Talvez compreender que parte de minha tentativa até então foi *desacelerar* e *questionar* algo que está acelerado, primeiramente em mim, nos humanos de maneira geral. Enquanto isto retornarei aos *andejos*, fadado a vagar por entre paisagens e processos, em um eterno *estado de escuta*, a procura do *novo*, de novas pistas, novas inquietações.

FRAGMENTO IV - PARTIDA

Esta pesquisa - prática e teórica - se transforma em *provocações para possíveis percepções individuais*, pessoais. Projeções para *desligamentos* e *contemplações* momentâneas. Tem a intenção de *desacelerar* o tempo no/do espectador. Podendo ser por alguns instantes curtos, e outros mais longos. Impulsionando da *fruição* para uma *imersão*. A intenção aqui está em *expandir* a possibilidade da *experencição*. De um retorno a *experenciar* as coisas, com as coisas. Entre seres humanos, entre humanos e uma *compreensão estética* através da arte, da produção de subjetividade, de uma *compreensão ética* para/com o ambiente onde vive, com os não humanos. “Existe na experiência cotidiana do espaço vivido uma forma de junção, de ajustamento ao outro do grupo e a esse “outro” que é a natureza (MAFESSOLI, 2010, p.92). Se faz necessária uma reeducação de nossos sentidos, de nossos comportamentos, para termos a longo prazo possíveis transformações.

Como parte de um todo, aqui, também com a responsabilidade de um pesquisador proponho através desta pesquisa o *Estado de Escuta* como proposição estética, perceptiva, sensitiva. Para tal, trago com o texto uma indicação de *imersão*, fruição estética com a arte - neste caso o audiovisual - e com os *andijos* individuais, através da compreensão da *escuta-andeja*, e do *olhar-andejo*, que passa de um simples ver e ouvir, para um, *ver com os ouvidos, ouvir com os olhos e sentir através do corpo como um todo*. Torna-se necessário “reencontrar os sentidos de nossos sentidos, estremecer os gestos cotidianos, tentar micro-mover as ações anestesiadas ou automatizadas, como caminhar, ouvir, escutar, escrever, ler, falar, comer, respirar (STOLF, 2011, p. 287).

Na medida em que possibilitamos e nos permitimos à fruição aumentamos essa experencição. Não compreenderemos a medida do nosso automatismo comportamental enquanto - ou por - não exercitarmos nossa percepção, permanecendo distante a ideia de experenciar. “Tudo isso implica que se saiba lançar um novo olhar sobre as coisas” (MAFESSOLI, 1998, p. 134). Ou seja, o gesto de interrupção está diretamente ligado ao que sugere Larrosa, que propõe contemplar, abstrair, fruir, imergir. Precisamos desacelerar porções de nossos dias para voltar a experenciar com a vida, com as coisas ao nosso redor, e o autor diz ainda que precisamos “aprender a lentidão, suspender o juízo, a vontade e o automatismo da ação, escutar aos outros, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço” (LARROSA, 2002, p. 24).

Por isso diversos autores, teóricos, artistas, e pensadores de diversas áreas apontam para uma necessidade

de reeducação emergente em praticamente todo o cidadão, que sofre mais com a globalização, e no ser humano de maneira geral.

Uma reeducação através da diversidade do ser humano, de si próprio e com o ambiente onde vive. Separados por fronteiras das mais diversas, entendendo que somos a diversidade em nós mesmos, de pensamentos, compreensões, anseios, atitudes. Em sua tese de doutorado, Azevedo pontua a partir da área da educação, e diz que:

Precisamos de novas questões de pesquisa em todas as áreas já criadas e as que virão a ser [...] Com isso, novos objetivos e soluções poderão surgir, que sejam por valores e atitudes humanizadoras (2013, p. 309).

Com base em Azevedo, e seguindo o pensamento de Mafessoli, sobre lançar um olhar novo sobre as coisas - que se aplica a nossa e a todas as outras áreas do conhecimento, e também, a tudo e a todos -, não seria um “olhar livre de todo pressuposto, mas um olhar inquestionavelmente consciente da parcela de subjetividade que qualquer pesquisa ou análise científica comporta” (1998, p. 134). Guatarri diz que:

Na verdade os meios de mudar a vida e de criar um novo estilo de atividade, novos valores sociais, estão ao alcance das mãos. Falta apenas o desejo e a vontade política de assumir tais transformações. A condição para tais mudanças reside na tomada de consciência de que é possível e necessário mudar o estado de coisas atual e de que isso é de grande urgência (1992, p.174).

Então penso que cabe as diversas áreas da educação e do conhecimento, a maior probabilidade e potência para um ponto de virada, para diversas e futuras mudanças humanizadoras. Pois em sua grande maioria, nossa educação - e a de nossos pais -, começa no âmbito familiar, mas, aflora a partir dos coletivos, no âmbito do ensino, das trocas, do aprendizado. Sendo um incomum entre todos a alfabetização, o ensino, do colégio às universidades. Livre de parte dos preconceitos, a infância segue sendo o melhor momento para que família e ensino ampliem os sentidos de percepção com a vida em direção a uma nova postura desse humano. Intuímos então, para nós do presente, à mudança.

Talvez seja preciso deixar que o eu e, naturalmente, o eu crítico, se dissolva, para melhor ouvir a sutil música nascente, para melhor dar conta da profunda mudança que se opera sob nossos olhos (MAFESSOLI, 1998, p. 112).

Como artista/pesquisador, me utilizo e aproprio de minha produção como um meio que poderá contribuir com esta reeducação. A partir disso, novas propostas de ações interventivas poderão ser executadas: penso na projeção de áudio e vídeo em locais agitados de grande fluxo, para frear instantes dos transeuntes - como ruas, avenidas, corredores, escadarias, praças, largos -, em locais não atendidos pela área da cultura - como nas periferias, auditórios de colégios públicos levando a arte e a possibilidade do debate de maneira inusitada, ou, a qualquer tipo de auditório que comporte a exibição audiovisual -, ou ainda, em espaços por onde não se costuma andar ou visitar, para promover esse *habitar* - como ruínas, pátios abandonados, áreas de preservação que se permita visitação.

Estas proposições interventivas poderão ser sonoras ou audiovisuais através de trabalhos já desenvolvidos e aqui apresentados, ou também, de produções paralelas surgidas daqui para frente. Assim como todos os relatos e percepções que tive a partir da apresentação dos trabalhos ao público, entendo a necessidade de seguir experimentando as diversas possibilidades e formatos que estas linguagens artísticas permitem.

Há uma necessidade surgida dos próprios trabalhos de serem levados para ambientes externos, mais amplos, com a possibilidade de utilizar mais potência de som e grandes formatos na projeção de imagens. A exemplo dessa procura e constatação, uma primeira exposição organizada por mim e pelo *professor/orientador* Cláudio Azevedo, intitulada *Devir-fluxo-água*⁹³, foi realizada no Espaço N⁹⁴, em 2015. Possuiu esse caráter interventivo, para apenas um dia, aberto ao público com parte dos equipamentos dentro do espaço expositivo virados para a rua, permitindo com que todos os moradores ou quaisquer transeuntes pudessem parar, participar, assistir aos trabalhos que demandavam

93 A exposição conta com uma página no facebook, podendo ser acessada a partir do link: [facebookhttps://www.facebook.com/devir-fluxo-%C3%A1gua-628983537236786/](https://www.facebook.com/devir-fluxo-%C3%A1gua-628983537236786/)

94 Espaço N apresenta-se como um lugar aberto para sediar exposições de artes visuais, residência de artistas, apresentações musicais, encontros e outros formatos de práticas culturais em suas diversas manifestações. Com gestão de Claudia Paim estabelece uma confluência entre a casa e o espaço público, entre o bairro e seus habitantes, o artista e seu entorno físico e sócio-cultural. Situado na cidade de Rio Grande, no balneário Cassino.

certa interação - performance, arte sonora, vídeo-arte, e música⁹⁵. O público que prestigiou o evento habitou as calçadas e o meio da rua, e fez com que outros tantos ao passar também se tornassem público.

Com a escrita e o que é impresso, digitalizado cumpro com outra parcela importante deste processo. Este formato eterniza uma escrita surgida e sincera, vinda de uma pesquisa na qual diversas pessoas e profissionais influenciaram, orientaram e direcionaram o trabalho gerando a possibilidade de compartilhamento desse conhecimento. Tive essa primeira experiência com meu *TCC* - com o qual ando sempre acompanhado - que pelo formato de impressão tipo revista, de fácil manuseio e transporte, tornou-se um *objeto-livro*, desejável ao toque, andando de mão em mão e possibilitando um diálogo imediato - com o folhar das páginas - sempre que apresentado.

Com o *andejo*, além de retroalimentar toda essa perspectiva, noto que ele é o responsável pelas trocas, pelos contatos, pelo encontro com o *outro*. Por ver e ouvir este *outro*. Por doar uma fração de tempo ao *outro*. De propor um pensamento positivo a quem se encontra negativo, ou, prospectar e expandir o pensamento positivo com quem está positivo, e ainda, ser afetado por um pensamento positivo quando se está negativo. Sendo parte de uma ação que promove uma reação, que afeta e nutre de maneira positiva o *inconsciente coletivo*.

[...] experimentar afetos sinaliza a enunciação de outras formas de agir a partir dos modos de expressão que vamos percorrendo. Quando afetados pelas audições e visões, gostos e cheiros, toques de vidas que nos forçam a pesquisa na historicidade de um tempo que acontece, percebemos que nossas questões são feitas de vidas (CARVALHO, LAZZAROTTO, 2012, p.27)

Compreendo a necessidade de seguimento deste estudo, noto o surgimento de uma inquietação com o desenrolar desta produção prático-teórica, com as percepções a partir das trocas em seus diversos níveis de relacionamentos, com as novas experiências partidas dos *andejos*. O caminho desta pesquisa segue seu *fluxo, nômade e fragmentada* em direção ao *porvir*. Assim como deixo todos estes diálogos em aberto, espero encontrar em mim todas estas questões ainda em aberto. Não tenho o desejo de colocar ponto final, nem, dizer que encerro por aqui estas questões, pois,

95 Performance de Cláudio Azevedo por Augusto Amaral; Sonoridades - Geovani Corrêa; Vídeo - Cláudio Azevedo; Música com Grupo AOM - Bernardo Grohs, Cláudio Azevedo, João Amaral, Samuel Shankara, Thiago Amaral.

voltarei em outro momento com o intuito de ampliar e aprofundar para deixar novos diálogos em aberto. Com um único *desejo* de perceber ao longo do tempo pequenas/grandes mudanças no coletivo geradas a partir das nossas pequenas/grandes mudanças - individuais - e também, através daquelas que minha produção artística propicie.

Não precisamos mais temer o processo de estarmos afetados pelo acontecimento no ato de pesquisar, pois o que antes era dado como ponto fraco do pesquisador, agora marca uma condição indispensável do processo de pesquisar: a capacidade de afetar e afetar-se para que se criem os modos de expressar os sentidos de uma pesquisa (id.).

Meu posicionamento pode ser compreendido como artístico, teórico, político, acadêmico ou pessoal dependendo do ponto de vista de quem vê, lê, ouve. São somente sete anos de pesquisa acadêmica, que se resume em dois deste recorte atual, e noto que ela tem sido uma balizadora entre o que existe entre eu e o outro, entre eu e o mundo. Entre a partida e a chegada de um andejo, entre o lado de dentro e o de fora do meu corpo. Minha pesquisa é essa pele, essa fronteira entre o que acontece do lado de fora e o se passa aqui dentro. É “sentir-se bem em sua pele é poder mover-se porque se está à vontade nesse ‘espaço’ que é a pele” (MAFESSOLI, 1998, p. 92). Sinto do lado de fora, processo do lado de dentro. Sinto do lado de dentro e processo do lado de fora.

Nesse caso tudo que for periférico ao nosso corpo, se torna a carne das coisas. Entre o ouvido e a música existe um emaranhado de ruídos. Entre a música e o músico existe o desejo. Entre o ir e vir, entre o aqui e ali estão o andejo, o indivíduo e suas intenções. Entre o artista e a obra, um pensamento, um anseio. Entre o olho e o ponto visto, o que estiver fora de foco é o melhor exemplo da busca que este Estado de Escuta propõe encontrar. Um modo novo de ver, ouvir, sentir. Num mar de subjetivações, possíveis embarcações se farão disponíveis para viajar até encontrar terra firme novamente.



SÃO

FRAGATA

CENTRO



REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Cláudio Tarouco de. **Por uma Educação Ambiental biorrizomática: cartografando devires e clinamens através de processos de criação e poéticas audiovisuais**. 2013. 350 f. Tese (doutorado em Educação Ambiental) - Universidade Federal do Rio Grande, Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental, Rio Grande/RS, 2013.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 2007

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAMBOZZI, Lucas. **Outros cinemas**. In: MACIEL, Katia. PARENTE, André (Org.) **Redes sensoriais: arte ciência e tecnologia**. Rio de Janeiro: Contra capa Livraria, 2003.

BAREMBLITT, Gregório. **Compêndio de análise institucional e outras correntes: teoria e prática**. Belo Horizonte: Instituto Felix Guattari, 2002.

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BELTING, Hans. **Antropologia de la imagen**; trad. Gonzalo María Vélez Espinosa. - Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

BOURRIAUD, Nicolas. **Arte Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRITES, B. e TESSLER, E. **O Meio como Ponto Zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas**: Coleção Visualidades. Porto Alegre: Editora da Universidade. 2002.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução: Ivo Barroso - São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARERI, F. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gilli, 2013.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CERTEAU, Michel de. **Invenção do Cotidiano I: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

COMOLLI, Jean-Louis. (2002). **Filmar para ver: escritos de teoria y crítica de cine**. Buenos Aires: Ediciones Simurg / Cátedra la Ferla (UBA), 2002. Pág. 291.

_____. (2004). **El anti-espectador: Sobre cuatro filmes mutantes**. In YOEL, Gerardo (comp.) *Pensar el Cine 2 – Cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías*. (pp. 45-72). Buenos Aires: Bordes de Manantial.

CORRÊA, A. G. N. **Repositório do Sentidos: a experiência da percepção sobre fragmentos do cotidiano**. 2013. 60f. TCC (Graduação em Artes Visuais) - Universidade Federal de Pelotas, Bacharelado em Artes Visuais, Pelotas/RS, 2013.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Cinema - a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Conversações**. São Paulo: Ed.34, 1992.

_____. In: BOUTANG. Pierre-André (Dir.). **O Abecedário de Gilles Deleuze**. Produção: Éditions Montparnasse. Paris, 1988-1989. Transcrição disponível em: <http://www.oestrangeiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze>. Acesso: 20/01/2016.

_____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DIAS, K. **A prática do banal, uma aspiração paisagística**. Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Acessado em 02 abr. 2014. Online. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/karina_dias.pdf

DIAS, K. **Notas sobre paisagem, visão e invisão**. Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: ANPAP, 2008. Acessado em 02 abr. 2014. Online. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/163.pdf>

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme; apresentação, notas e revisão técnica**, José Carlos Avelar; tradução, Teresa Ottoni, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0**. São Paulo: Positivo Informática, 2004.1 CD-ROM

FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (Orgs). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

FONSECA, T. M. G. (Org.); GOMES, P. A. (Org.). **Cartografias e Devires. A Construção do Presente**. 1. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2003.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance / E. M. Forster (org.)** Oliver Stallybrass. Tradução: Sergio Alcides; prefácio Luiz Ruffato. – 4. ed. rev. – São Paulo: Globo, 2005.

GIACOMEL, A. et al. **Conhecimento e cartografia: tempestade de possíveis**. In: FONSECA, T.; KIRST, P. (Ed.). Cartografias e devires: a construção do presente. Porto Alegre: UFRGS, 2003. p. 91-101.

GRIPPO, Victor. **Sistema**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.150.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt — Campinas, SP: Papirus, 1990.

GUATTARI, Felix. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 2000.

GUIMARÃES, C. **Cao Guimarães**. In: SCOVINO, F. **Arquivo Contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. Cap. 2, p. 41 – 55.

HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a poética do silêncio**. 2008, 173 f.. Tese (doutorado em Teoria Literária) - Universidade Federal de Santa Catarina, Curso de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis/SC, 2008.

KASTRUP, V. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo**. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa- intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LANCRI, J. **Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na Universidade**. In.: BRITES, B. e TESSLER, E. **O Meio como Ponto Zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas**: Coleção Visualidades. Porto Alegre: Editora da Universidade. 2002.

_____. **“Sobre como a noite trabalha em estela e porquê”**. Conferência pronunciada em Montreal na Universidade de Quebec (UQAM), em 11 de maio de 2004. Pag.2. (MIMEO)

LARROSA, J. Bondia. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Acessado em 02 abr. 2013. Online. Disponível em: http://www.anped.org.br/rbedigital/rbde19/rbde19_04_jorge_larrosa_bondia.pdf

LAZZAROTTO, G. D. R.; CARVALHO, J. D. de. **Afetar**. In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L. do; MARASCHIN, C. **Pesquisar na Diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2012.

LEMOS; Flávia Cristina Silveira; JÚNIOR, Hélio Rebello Cardoso; NASCIMENTO, Roberto Duarte Santana. **Nomadizar**. In: FONSECA, Tânia Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci. **Pesquisar na diferença: Um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 159-162.

LOPES, Rodrigo Garcia. **Vozes & Visões: Panorama da Arte e Literatura Norte-Americanas Hoje**. 1. ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 1996.

LEMOS; Flávia Cristina Silveira; JÚNIOR, Hélio Rebello Cardoso; NASCIMENTO, Roberto Duarte Santana. **Nomadizar**. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci. **Pesquisar na diferença: Um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 159-162.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense S.A.: 1984

_____. **As Imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica** In: Revista Imagens. n.3, Campinas: Editora da Unicamp, 1994, pag.8-14.

_____. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. **Sobre o Nomadismo**. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2001.

_____. **Saturação**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999,

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

OKAMOTO, Jun. **Percepção ambiental e comportamento**. São Paulo: Makenzie, 2003.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Tradução: Alexandre Salvaterra. – Porto Alegre: Bookman, 2011.

PASSOS, E.; BARROS, R. B. **A cartografia como método de pesquisa-intervenção**. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PORTO, Nélio Tanios. **O processo de criação de Acronon e H. J. Koellreutter**. In: *Manuscrita: Revista de crítica genética* 12, 2004. Acessado em 02 abr. 2015. Online. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/993/905>

POZZANA, L.; KASTRUP, V. **Cartografar é acompanhar processos**. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa- intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RASMUSSEN, Steen Eiler. **Experiencing Architecture**. Cambridge: MIT Press, 1993. (p.225)

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. In: *Porto Arte*. Porto Alegre, 1996.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado - processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP - Annablume, 1998.

SCHAFER, R. Murray. **A Afinação do mundo**. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

_____. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. **Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua**. Fátima Carneiro dos Santos; pref. Carlos Kater. - São Paulo: EDUC, 2002.

SILVA, Úrsula Rosa. **Cultura Visual, Estética e Percepção**. In MARTINS, Raimundo & MARTINS, Alice (Orgs.). **Cultura Visual e ensino de arte: concepções e práticas em diálogos**. Pelotas: Ed. UFPEL, 2014.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Sobre a Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STOLF, Maria Raquel da Silva. **Entre a palavra pênsil e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]**. 2011. 324 f. Tese (doutorado em Poéticas Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2011.

STOLF, Raquel. **Assonâncias de Silêncios: entre a palavra pênsil e a escuta porosa**. INFORMÁTICA NA EDUCAÇÃO: teoria & prática Porto Alegre, v.11, n.2, jul./dez. 2008. ISSN digital 1982-1654 ISSN impresso 1516-084X

SULLIVAN, Louis Henri. **Charlas con un arquiteto**. Buenos Aires: Infinito, 1957.

_____. **Um sistema de ornamento arquitetônico coerente com uma filosofia dos poderes do homem**. Londrina: Edue, 2011.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. - São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TUAN, Y. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

VIOLA, Bill. **O som da linha de varredura**. In: Cadernos de Subjetividade / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP - vol. 1, n.º 1, 1993. São Paulo: Editora Hucitec Educ, 2003.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. São Paulo: José Olímpio, 1994.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004.

VÍDEOS, FILMES, DOCUMENTÁRIO, ALBUNS, ÁUDIOS

ABRAMOVIC, Marina. **The artist is present**. Rússia: AvroTelevision, 2012. Documentário em DVD (106'), cor.

ARAUJO, Adriani. **Obnubilado**, 2014. Vídeo (5'), cor.

CORRÊA, A. G. N. **Ausência**, 2015. Vídeo, (6'), cor.

_____. **Devir-Fluxo-Água**, 2015. Áudio, (20')

_____. **Gravidade**, 2014. Vídeo, (30'), cor.

_____. **Nós também não**, 2015. Áudio, (7').

_____. **Repositório dos Sentidos**, 2013. Vídeo (34'), cor.

_____. **Sua imagem**, 2014. Áudio, (18').

DIAS, Karina. **Grisaille I**, 2005. Video (4') cor e áudio.

GUIMARÃES, Cao. **A Alma do Osso**. Brasil: 2004. Filme em Dvd (74'), cor.

_____. **Ex Isto**. Brasil: 2010. Filme em Dvd (86'), cor.

_____. **Histórias do não ver**. Rio de janeiro: Cobogó, 2013.

_____. **O Andarilho**. Brasil: 2006. Filme em Dvd (80'), cor.

HOCKNEY, David. **David Hockney e o Conhecimento Secreto**. BBC, 2003. Documentário (111'), cor.

MEIRELLES, Fernando. **Ensaio sobre a cegueira**. Brasil: Fox Films, 2008. Filme em DVD (120'), cor.

MURAT, Julia. **Histórias que só existem quando são lembradas**. Brasil/Argentina/França: Cinemascope, 2011. Filme em DVD (98'), cor.

PINK FLOYD. **Wish you were here**. HARVEST/EMI, 1975. LP/CD

RAMOS, Nuno - **Artista Híbrido** - Casa Fiat - Arte em Dez Tempos. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=PDSO6QINEMQ>> Acesso dia 1 out 2011.

_____. **Casco**, 2004. Disponível em <<http://www.nunoramos.com.br/>> Acesso dia 10 JAN 2011.

RIBEIRO, Marcos. **A Obra de Arte**. Brasil: 2010. Documentário em DVD (71'), cor.

REGGIO, G. e Glass, P. **Koyaanisqatsi: Life Out of Balance**. Island Alive: 1983. Filme em DVD, (76'21"), cor.

_____. **Powaqqatsi: Life in Transformation**. Cannon Films: 1988. Filme em DVD (99'), cor.

_____. **Naqoyqatsi: Life as War**. Miramax Films: 2002. Filme em DVD (89'), cor.

SEVERO, André. **Arranco**. Brasil: 2009. Documentário em DVD (90') cor

TSCHÄPE, Janaina. **Primeira Pessoa**. Entrevista para Itaú Cultural, Brasil, 2009. Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=4JZXKG2xYO4> > Acesso dia 1 out 2011.

APÊNDICE 1 - LISTA DE IMAGENS

- 8 - fig. 1 - Geovani Corrêa. Livro dos Andejos. Imagem impressa, livro de artista, 21x29cm, 2015.
- 9 - fig. 2 - Ibidem
- 10 - fig. 3 - Ibidem
- 11 - fig. 4 - Ibidem
- 12 - fig. 5 - Ibidem
- 24 - fig. 6 - Geovani Corrêa. Registro de Fragmentos/Anotações. Dimensões Variadas, 2009-2016.
- 25 - fig. 7 - Ibidem
- 26 - fig. 8 - Ibidem
- 36 - fig. 9 - Brígida Baltar. Coleta da neblina. Série fotográfica, dimensões variadas, 1998-2005.
- 36 - fig. 10 - Adriani Araujo. Obnubilado. Still de vídeo, 2014.
- 36 - fig. 11 - Karina Dias. Grisaille I. Still de vídeo, 2005.
- 45 - fig. 12 - Geovani Corrêa. Repositório dos Sentidos - fragmento 2. Still de vídeo, 2013..
- 46 - fig. 13 - Geovani Corrêa. Repositório dos Sentidos - fragmento 9. Still de vídeo, 2013.
- 52 - fig. 14 - Geovani Corrêa. Repositório dos Sentidos. Imagem digital (Print Screen de software), 2013.
- 55 - fig. 15 - Geovani Corrêa. Sua imagem. Objeto sonoro, dimensões variadas, 2015.
- 55 - fig. 16 - Ibidem
- 56 - fig. 17 - Leandro Muniz. Eu não. Proposta de projeto executável, Imagem digital, 2015.
- 57 - fig. 18 - Geovani Corrêa. Nós também não. Projeto de instalação, Imagem digital, 2015.
- 61 - fig. 19 - Geovani Corrêa. Repositório dos Sentidos - fragmento 7. Still de vídeo, 2013-2014.
- 62 - fig. 20 - Geovani Corrêa Livro dos Andejos. Imagem impressa, livro de artista, 21x29cm, 2015.

- 63 - fig. 21 - Geovani Corrêa. Andejos de Si. Fotografia de intervenção urbana 1. 100x70cm, 2015.
- 64 - fig. 22 - Geovani Corrêa. Andejos de Si. Fotografia de intervenção urbana 2. 100x70cm, 2015.
- 69 - fig. 23 - Geovani Corrêa. Projeto Andejos - Mapa digital, Identidade visual do projeto, 2014.
- 70 - fig. 24 - Geovani Corrêa. Projeto Andejos. Mapa digital, Percurso mental, 2014.
- 71 - fig. 25 - Geovani Corrêa. Projeto Andejos. Mapa digital, Percurso Urbano, 2014.
- 73 - fig. 26 - Geovani Corrêa. Projeto Andejos. Mapa impresso p/intervenção, 150x120cm, 2014.
- 74 - fig. 27 - Ibidem
- 77 - fig. 28 - Geovani Corrêa. Projeto Andejos. Mapa digital, Percurso Urbano e mental, 2014.
- 79 - fig. 29 - Geovani Corrêa. Gravidade. Projeto Andejos, still de vídeo, 2014.
- 97 - fig. 30 - Geovani Corrêa. Projeto Andejos. Registro de mapa impresso, 2014.
- 98 - fig. 31 - Geovani Corrêa. Livro dos Andejos. Imagem impressa, livro de artista - registro fotográfico de um TCC impresso, que foi incorporado ao Livro dos Andejos como imagem impressa. O trabalho na imagem chama-se Elogio ao Canto, realizado entre 2011 e 2013 -, 21x29cm, 2016.
- 99 - fig. 32 - Geovani Corrêa. Livro dos Andejos. Imagem impressa, livro de artista, 21x29cm, 2015.

APENDICE 2 - DISCO

Compilação em disco de DVD - no formato de dados para PC - com os trabalhos e fragmentos citados ao longo do texto está anexado na ultima página desta dissertação.

Para uma cópia digital (versão PDF), em notas de rodapé encontra-se os links que direcionam para as página nas quais estão todos os trabalhos e fragmentos citados. Exceto o trabalho sonoro *Nós também não, 2015*, que por fazer parte de um acervo privado não está disponível na web, apenas no disco que acompanha a versão impressa.

APÊNDICE 2 - REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Por uma questão de opção com o projeto gráfico desta dissertação, a referência bibliográfica foi anexada a este apêndice.

CORRÊA, A. G. N. **Estado de Escuta - Da percepção, do movimento. Uma cartografia do Andejo**. 2016. 112f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais - Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano) - Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2016.

